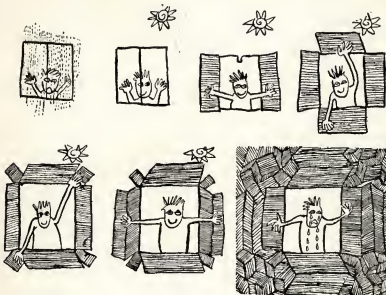


LOS HUEVOS DEL PLATA

Nro. 12 - OCTUBRE / 68

MONTEVIDEO - URUGUAY



Semana del Guerrillero Heroico
Centenario de Maldoror

FUNDACION DE CULTURA UNIVERSITARIA

erigida por el CENTRO ESTUDIANTES DE DERECHO
edición - distribución - librería - promoción cultural

— LIBRERIA DE LA UNIVERSIDAD
hall de la Universidad

— LOCAL F. C. U.
25 de Mayo 537 — Tel. 9 33 85

Un Auténtico Servicio Cultural para sus Compras de LIBROS

LIBRERIA

DYKLER

DISCOS

CONVENCION 1321

Tel. 9 56 60

LIBROS PARA TODOS

EDICIONES

TAURO

Anuncia sus novedades:

Montiel Ballesteros: El gatito bandido y otros
cuentos

Montiel Ballesteros: Fábulas

Montiel Ballesteros: Cuentos escogidos

Guillermo Vázquez Franco: América Latina, los
orígenes de su enajenación

Marqués de Sade: Escritos políticos, Otiern y
Cartas inéditas

Y un libro de dibujos de Carlos Millot

Misiones 1290 — Tel. 98 68 59

1442

Gloria a los Combatientes

LIBER ARCE

SUSANA PINTOS

HUGO DE LOS SANTOS

I CENTENARIO CANTO I MALDOROR del CONDE de LAUTREAMONT

LOS HUEVOS DEL PLATA cumplen, al festejar en este número el Primer Centenario de la publicación del Canto I de "Los Cantos de Maldoror" de Isidore Ducasse, con uno de sus propósitos esenciales: divulgar a autores y obras que, de una u otra manera, han significado un nuevo eslabón en la lucha del hombre contra el orden y lo establecido.

En Agosto de 1868, aparecía, en un pequeño fascículo signado por tres asteriscos, el Canto I de la obra más inquietante y efervescente de la literatura francesa. Al año siguiente se edita la versión definitiva, esta vez firmada con el seudónimo "El Conde de Lautréamont", que no ve prácticamente la luz hasta una nueva edición en 1890 y, sólo 30 años después, se comienza a descubrir a este autor, merced al esfuerzo anterior de los iluminados León Bloy, Remy de Gourmont, Rubén Darío y otros, y, más recientemente, al entusiasmo que su obra despertó entre los surrealistas quienes iniciaron una exhaustiva investigación en torno a su vida.

LOS HUEVOS DEL PLATA han querido contribuir en la dilucidación de su obra, tan poco conocida, publicando desde el viejo artículo de nuestro Darío (1896) hasta otros más cercanos de André Bretón, Anna Balakian y Gastón Bachelard; el testimonio personal de un discípulo de Ducasse: Paul Lespès, recogido por F. Aicoot e incluido en la obra de M. Pleyne "Lautréamont par lui même"; trabajos inéditos de nuestros colaboradores Carlos Culleré y Ruben Kanalenstein; y el homenaje poético de André Bretón y Jules Supervielle.

EL CONDE DE LAUTREAMONT

Rubén Darío

Su nombre verdadero se ignora. El Conde de Lautréamont es seudónimo. El se dice montevideano; pero, ¿quién sabe nada de la verdad de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún triste ángel a quien martiriza en el empuje del recuerdo del celeste Lucifer? Vivió desventurado y murió loco. Escribió un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y nublante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.

León Bloy fue el verdadero descubridor del Conde de Lautréamont. El furioso San Juan de Dios hizo ver como llenas de luz las llagas del alma del Job blasfemo. Mas hoy mismo, en Francin y Bélgica, fuera de un reducidísimo grupo de iniciados, nadie conoce ese poema que se llama "Cantos de Maldoror" en el cual está vaciada la pavorosa angustia del infeliz y sublime montevideano, cuya obra me tocó hacer conocer a América en Montevideo. No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleja la maravilla de las constelaciones. No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: "NO HAY QUE JUGAR AL ESPECTRO, PORQUE SE LLEGA A SERLO". Y si existe autor peligroso a este respecto, es el Conde de Lautréamont. ¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teóforo ponen espanto en quien los escucha. Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está encaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.

Como a Job, le quebrantan los sueños y le turban las visiones. Como Job, puede exclamar: "MI ALMA ES CORTADA EN MI VIDA; YO SOLTARE MI QUEJIA SOBRE MÍ Y HABLARE CON AMARGURA DE MI ALMA". Pero Job significa "EL QUE LLORA"; Job llora-

ba y el pobre Lautréamont no llora. Su libro es un breviario satánico, impregnado de melancolía y de tristeza. "EL ESPIRITU MALIGNO, dice Quevedo en su "Introducción a la vida devota", SE DELEITA EN LA TRISTEZA Y MELANCOLIA POR CUANTO ES TRISTE Y MELANCOLICO, Y LO SERA ETERNAMENTE". Más aún; quien ha escrito los "Cantos de Maldoror" puede muy bien haber sido poseso. Recordaremos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de las enfermedades nerviosas, eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para las cuales se hace preciso el exorcismo. "ALMA EN RUINAS!!" exclamaría Bloy con palabras húmedas de compasión.

Job: "EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS Y HARTO DE DESABRIMIENTO..."

Lautréamont: "SOY HIJO DEL HOMBRE Y DE LA MUJER, SEGUN ME LO HAN DICHO. ESO ME EXTRAÑA. CREIA SER MASI".

Con quien tiene puntos de contacto es con Edgar Poe. Ambos tuvieron la visión de lo extra natural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos, "horlas" funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas, Poe fue celeste, y Lautréamont infernal.

Escuchad estos amargos fragmentos: "SONE QUE HABIA ENTRADO EN EL CUERPO DE UN PUERCO, QUE NO ERA FACIL SALIR, Y QUE ENLODABA MIS CERDAS EN LOS PANTANOS MAS FANGOSOS. ERA ELLO COMO UNA RECOMPENSA? OBJETO DE MIS DESEOS: NO PERTENECIA MAS A LA HUMANIDAD! ASI INTERPRETABA YO, EXPERIMENTANDO UNA MAS QUE PROFUNDA ALEGRIA. Sin embargo, rebuscaba activamente qué acto de virtud había realizado, para merecer por parte de la Providencia este insignie

favor... Mas, quién conoce sus necesidades íntimas, o la causa de sus goces pestilenciales? La metamorfosis no pareció jamás a mis ojos sino como la alta y magnífica repercusión de una felicidad perfecta que esperaba desde hacía largo tiempo. Por fin había llegado el día en que yo me convertí en un puerco! Ensayaba mis dientes en las cortezas de los árboles; mi hocico, lo contemplaba con delicia. No quedaba en mí la menor partícula de divinidad: supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de esta voluptuosidad inefable.

León Bloy, que en asuntos teológicos tiene la ciencia de un doctor, explica y excusa en parte la tendencia blasfematoria del lúbrico alienado, suponiendo que no fue sino un blasfemo por amor. "DESPUES DE TODO, ESE ODIQ RABIOSO PARA EL CREADOR; PARA EL ETERNO, PARA EL TODOPODEROSO, TAL COMO SE EXPRESA, ES DEMASIADO VAGO EN SU OBJETO, PUESTO QUE NO TOCA NUNCA LOS SIMBOLOS", dice:

Oí la voz macabra del raro visionario. Se refiere a los perros nocturnos, en este pequeño poema en prosa, que hace daño a los nervios. Los perros aullan: "SEA COMO UN NIÑO que grita de hambre, sea como un gato herido en el vientre, bajo un techo; sea como una mujer que pare; sea como un moribundo atacado de la peste, en el hospital; sea como una joven que canta un aire sublime; —contra las estrellas al Norte, contra las estrellas al este, contra las estrellas al Sur; contra las estrellas al oeste; contra la luna; contra las montañas; semejantes, a lo lejos, a rocas gigantes, yacentes en la oscuridad; —contra el aire frío que ellos aspiran a plenos pulmones, que vuelve lo interior de sus narices rojo y quemante; contra el silencio de la noche; contra las lechuzas, cuyo vuelo oblicuo les roza los labios y las narices, y que llevan un ratón o una rana en el pico, alimento vivo, dulce para la cría; contra las fiebres que desaparecen en un parpadear; contra el ladrón que huye, al galope de su caballo, después de haber cometido un crimen; contra las serpientes agitadoras de hierbas, que les ponen temblor en sus pellejos y les hacen chocar sus dientes; —contra sus propios ladridos, que a ellos mismos dan miedo; contra los sapos, a los que reventan de un solo apretón de mandíbulas (para qué se alejaron del charco?); contra los árboles, cuyas hojas

muellemente medidas son otros tantos misterios que no comprenden, y quieren descubrir con sus ojos fijos inteligentes; —contra las arañas suspendidas entre las largas patas, que suben a los árboles para salvarse; contra los cuervos que no han encontrado qué comer durante el día y que vuelven al nido, el ala fatigada; contra las rocas de la ribera; contra los fuegos que fingen mástiles de navios invisibles; contra el ruido sordo de las olas; contra los grandes peces que nadan mostrádo su negro lomo y se hunden en el abismo; —y contra el hombre que les esclaviza.

Un día, con ojos vidriosos, me dijo mi madre:

Cuando estés en tu lecho, y oigas los aullidos de los perros en la campaña, ocúltate en tus sábanas, no rías de lo que ellos hacen; ellos tienen una sed insaciable de lo infinito, como yo, como el resto de los humanos, a la "Figure pale et longue..." Yo —sigue él—, COMO LOS PERROS SUFRO LA NECESIDAD DE LO INFINITO. NO PUEDO, NO PUEDO LLENAR ESA NECESIDAD!". Es ello insensato, delirante; "MAS HAY ALGO EN EL FONDO QUE A LOS REFLEXIVOS HACE TEMBLAR".

Se trata de un loco, ciertamente. Pero recordad que el "DEUS" enloquecía a las pitonisas, y que la fiebre divina de los profetas producía cosas semejantes: y que el autor "VIVIQ" eso, y que no se trata de una "OBRA LITERARIA" sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás.

El cómo se burla de la belleza —como de Píquis, por odio a Dios—, lo veréis en las siguientes comparaciones, tomadas de otros pequeños poemas:

"...El Gran Duque de Virginia, era bello, bello como una memoria sobre la curva que describe un perro que corre tras su amo..." "El vauvout des igneaux, bello como la ley de la detención del desarrollo del pecho en los adultos cuya propensión al crecimiento no está en relación con la cantidad de moléculas que su organismo se asimila...". El escarabajo, "BELLO COMO EL TEMBLOR DE LAS MANOS EN EL ALCOHOLISMO...". El adolescente, "BELLO COMO LA RETRACTIBILIDAD DE LAS GARRAS DE LAS AVES DE RAPINA", o aun "COMO LA POCA SEGURIDAD DE LOS MOVIMIENTOS MUSCULARES EN LAS LLAGAS DE LAS PARTES BLANDAS DE LA RE-

GION CERVICAL POSTERIOR", o, todavía, "COMO ESA TRAMPA PERPETUA PARA RATONES". Y sobre todo bello "COMO EL ENCUENTRO FORTUITO SOBRE UNA MESA DE DISECCION, DE UNA MAQUINA DE COSER Y UN PARAGUAS..."

En verdad, oh espíritus felices, que eso es de un "HUMOR" hiriente y abominable. ¡Y el final del primer canto! Es un agradable cumplimiento para el lector el que Baudelaire le dedica en las "FLORES DEL MAL", al lado de esta despedida: "ADIOS, VIEJO, Y PIENSA EN MI SI ME HAS LEIDO, Y TU MUCHACHO, NO TE DESESPERES; PORQUE TIENES UN AMIGO EN EL VAMPIRO A PESAR DE TU OPINION ADVERSA. Y CONTANDO AL ACARUS SARCOFTE, QUE PRODUCE SARNA, TENDRAS DOS AMIGOS".

El no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo. Nació con la suprema llama genial, y esa misma le consumió.

El Bajísimo le poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Aborreció al hombre y detestó a Dios. En las seis partes de su obra sembró una Flora enferma, leprosa, envenenada. Sus animales son aquellos que hacen pensar en las creaciones del Diablo: el sapo, el buho, la víbora, la araña. La Desesperación es el vino que lo embriaga. La Prostitución,

es para él, el misterioso símbolo apocalíptico, entrevisto por excepcionales espíritus en su verdadera transcendencia: "YO HE HECHO UN PACTO CON LA PROSTITUCION, A FIN DE SEMBRAR EL DESORDEN EN LAS FAMILIAS... AY! AY!, GRITA LA BELLA MUJER DESNUDA; LOS HOMBRES ALGUN DIA SERAN JUSTOS. NO DIGO MAS. DEJAME PARTIR. PARA IR A OCULTAR EN EL FONDO DEL MAR MI TRISTEZA INFINITA. NO HAY SINO TU Y LOS MONSTRUOS ODIOSOS QUE BULLEN EN ESOS NEGROS ABISMOS, QUE NO ME DESPRECIEN".

Y Bloy: "El signo incontestable del gran poeta es la "Inconsciencia" profética, la turbadora facultad de profetizar sobre los hombres y el tiempo, palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Esa es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las frentes sagradas o profanas. Por ridículo que pueda ser, hoy, descubrir a un gran poeta y descubrirle en una casa de locos, debo aclarar en conciencia, que estoy cierto de haber realizado el hallazgo".

El poema de Lautréamont se publicó hace diecisiete años en Bélgica. De la vida de su autor nada se sabe. Los "MODERNOS" grandes artistas de la lengua francesa, se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable.

RUBEN DARIO

"LOS RAROS" 1896

LIBRERIA
UNIVERSITARIA

RAUL H. TARINO

18 de Julio 1852

Teléf. 4 33 18

a LAUTREAMONT

No importa dónde me ponía a escarbar el suelo esperando que tú salieses
Yo apartaba las casas y las florestas para ver detrás,
Y era capaz de quedar toda una noche a esperarte, puertas y ventanas abiertas,
Frente a dos vasos de alcohol que no quería tocar.
Pero tú no venías,
Lautréamont.

En torno mío morían vacas de hambre ante los precipicios
Y volvían obstinadamente el lomo a las más herbosas praderas,
Los corderos ganaban en silencio el vientre de sus madres que morían,
Los perros desertaban América mirando tras sí
Porque ellos hubieran querido hablar antes de partir.
Librado a mi soledad sobre el continente,
Yo te buscaba en el sueño, donde los encuentros son más fáciles.
Uno se para en la esquina de una calle, el otro llega rápidamente.
Pero aun así tú no venías,
Lautréamont,

Con tu rostro de hombre.

Detrás de mis ojos cerrados.
Yo te encontré un día a la altura de Fernando de Noronha,
Tú tenías la forma de una ola, pero más verídica, más circumspecta,
Y enfilabas hacia el Uruguay en pequeñas jornadas.
Las otras olas se apartaban para mejor saludar tus desgracias.
Ellas que no viven sino doce segundos y no marchan sino a la muerte
Se te daban por entero,
Y tú fingías desaparecer como ellas,
Porque ellas te creían en la muerte su camarada de promoción.
Tú eras de esos que eligen el océano por domicilio como otros duermen bajo los puentes
Y yo, yo ocultaba los ojos detrás de unas gafas negras
Sobre un paquebote en que flotaba un olor a mujer y a cocina.
La música subía a los mástiles, furiosos de verse mezclados a los toqueteos del tango,
Tenía vergüenza de mi corazón donde brotaba la sangre de los vivos
Mientras que tú estás muerto desde 1870 y privado del líquido seminal
Tomas la forma de una ola para hacer creer que esto te es igual.
El día mismo de mi muerte yo te veo venir a mí

Tú deambulas favorablemente los pies desnudos en los altos terrones del cielo.
Pero apenas llegado a una distancia conveniente
Tú me arrojas uno a la cara,
Lautréamont.

(Traducción de OSCAR FERREIRO)

JULES SUPERVIELLE

*

Presentación de LAUTREAMONT de BACHELARD

Bachelard es el autor de un psicoanálisis de los cuatro elementos, investigación acerca del agua, del fuego, del aire, de la tierra, tomados como símbolos o motivos poéticos y oníricos. También es autor de libros sobre ciencia.

Este hombre universal atiende tanto a los datos de la razón como a los trabajos de la fantasía y la imaginación. Al único poeta que le dedica un libro es a Lautréamont.

Se trata de un libro rico en que Ducasse es visto como poeta de la agresividad más primaria, como poeta del nervio, del músculo, del grito y donde se trata de dar una clave al bestiario de "LOS CANTOS DE MALDOROR".

1) Lautréamont es un poeta de la agresión: del movimiento devorador del tiempo.

La obra de Lautréamont puede ser encarada como una fenomenología de la violencia, entendida como manifestación del animal en el hombre. La existencia es entendida aquí como actividad; en los "Cantos de Maldoror" nada parecido al sufrimiento acontece, se trata siempre del ataque, de la posesión. Allí todo está animalizado, se habla de "camelias vivas". Hay un tiempo vegetal, continuo, curvo, totalmente ajeno al tiempo de la obra. Se trata aquí del tiempo de la violencia: no se espera, se toma, se apresa, se muere, se tritura, se deglute, se araña, se absorbe. Es el tiempo discontinuo de la conquista. El ardor no es aquí calor sino tiempo. Este tiempo acelerado es el tiempo de las metamorfosis, del vigor, o voluntad de vivir que está antes del bien y del mal, de la planificación y la memoria.

Es un lugar de nuestra época señalar el valor expresivo del cuerpo, el aspecto nobiológico del cuerpo propio y ajeno, lo explorador de nuestras tendencias. Por ejemplo, Merleau Ponty. Lautréamont nos trae otra imagen: la pureza del animal en el hombre, una violencia que no sabe de respetos y derechos. Esto es motivo de canto y a veces de consolación. El afán de Ducasse es desmitificador: la crueldad es a veces más sabia, más real, más tonificante, más al servicio de la vida que nuestros códigos morales y religiosos, que las civilizaciones compasión, piedad, los remordimientos, respetos, tolerancias, deberes.

Lautréamont sólo nos acompaña cuando nos sentimos enfermos de civilización.

2) A la vez que una presentación de un poeta visceral, Bachelard, se propone dar una clave de las configuraciones y de la imaginación ducassiana, del potencial fantástico de los "Cantos de Maldoror".

La significación viscosa del pulpo, el poder de las garras y de las ventosas, los canchales, las águilas, la significación sexual de los ofidios, las operaciones digestivas y sus órganos, la violencia por la violencia misma, no la violencia del hambre, la violencia sin respuesta; es la vitalidad del hombre ducassiano lo espiado con inteligencia por Bachelard.

Hemos considerado importante presentar un capítulo de este libro.

ruben kanalenstein

El Bestiario de Lautréamont

Atentos a esta enorme producción biológica, a esta confianza ingenua en el acto animal, hemos emprendido un estudio sistemático del bestiario de Lautréamont. En particular hemos intentado reconocer los animales más fuertemente valorados, las funciones animales más claramente deseadas por Lautréamont.

Una estadística rápida da, entre los 185 animales del bestiario de Ducasse los primeros rangos al perro, al caballo, al cangrejo, la araña, el sapo, pero nos ha parecido, desde el principio, que una estadística de algún modo formal aclaraba muy poco el problema y se arriesgaba al plantearlo mal. En efecto, limitarse a señalar las formas animales en un recuento exacto de aparición, es olvidar lo esencial del complejo, es olvidar la dinámica de esta producción vital. Era necesario entonces para ser psicológicamente exactos restituir el valor dinámico, el peso algebraico midiendo la acción vital de los diversos animales. No hay otro medio de vivir los Cantos de Maldoror. Mirar vivir no es suficiente. Tenemos que esforzarnos para experimentar la intensidad de los actos ducassianos. Es después de haber añadido un coeficiente dinámico que podremos rehacer nuestra estadística. Nos pondríamos contentos si otros lectores se proponen verificar nuestros coeficientes dinámicos, condicionados a perspectivas personales. Al me-

nos, en grandes rasgos, son objetivos. Creemos que son demasiado claros para ser simplemente los reflejos de una impresión personal.

Así el perro y el caballo no son lo bastantes dinámicos como para ocupar el primer rango. Son formas externas. Maldoror activa un corcel, excita un perro, pero no entra en la intimidad del gesto animal. Nada permite reencontrar la experiencia profunda del centauro, experiencia tan mal comprendida por los antiguos mitólogos, que veían siempre síntesis de imágenes donde es necesario ver síntesis de actos. Así, en los Cantos, el caballo no hace sino transportar. El perro tampoco trasciende la cuota de agresión que le impone su propietario burgués. Es una suerte de agresión delegada, carece de esa franqueza que es propia de la violencia ducassiana. Otra prueba de que el perro y el caballo no son más que imágenes exteriores, imágenes vistas, es que el perro y el caballo no se transforman, sus formas no se hinchaban como con tantos otros seres del bestiario; el cuello del perro no se multiplica para dinamizar la violencia de un animal marino.

No traducen ningún impulso monstruoso. No pertenecen al escudo del conde.

Hemos examinado, en segundo lugar, si la declaración bien conocida: "mi genio sirve para pintar las delicias de la crueldad"; nos preguntamos si designa lo dominante de la obra. Pero, allí debimos reconocer que la crueldad en sí misma representada por el tigre, por el lobo, carece de valor dinámico. La imagen del tigre, con su crueldad clásica, bloquearía el complejo. En todo caso nos parecen imágenes bloqueadas que detienen el espíritu de ciertos lectores. Un crítico tan fino como Lalou, se queda fuera del mundo de Lautréamont. El encuentra que la hermosa fórmula que canta las delicias de la crueldad se diluye rápidamente en expresiones banales. No se tendrá esta impresión de disolución si se evita partir de la crueldad masiva, hecha, completa y totalizada en un animal tradicional, si se reconoce el pluralismo de la crueldad, si se la dispersa sobre todas las funciones de la agresión inventiva.

II

No pudiendo resolver el problema por un tratamiento de conjunto, hemos intentado dar-

lo vuelta. Hemos pensado entonces que sería necesario estudiar los órganos ofensivos y si encontramos los medios de agresión, las operaciones de la crueldad donante de delicias, veríamos formarse automáticamente, si el principio de nuestra explicación es exacto al animal que personifica el tipo agresivo más importante. Quedará, lo veremos, una razón ambigua, una razón esencial, pero evitemos la confusión.

¿Cuáles son los medios de la agresión animal? Los dientes, los cuernos, las garras, las patas, las ventosas, el pico, el dardo, el veneno.

Casi todos estos medios están representados explícitamente pero no con la misma intensidad. Por ejemplo, el lector no puede dejar de asombrarse de la pobreza de la fauna reptil en el bestiario ducassiano: boa, pitón, víbora, todas ellas actúan poco. A veces, la serpiente, la víbora no son más que los productos del fantasma sexual indicado por el simbolismo del psicoanálisis clásico. No asombra el porque de esa pobreza porque uno percibe que la acción del veneno sirve insuficientemente a la crueldad. En efecto el veneno, es más bien perfidia que crueldad. No es necesario recordar que en los bestiarios medioevales se dice que el veneno no es perjudicial más que en las venas del hombre, como indica su nombre.

Una sangre generosa está defendida del veneno. Pareciera que el veneno es aliado de la inadvertencia o el sueño. El hombre activo, fuerte, no teme la perfidia.

El cuerno es tan inactivo como los dardos venenosos. Por consiguiente, en aplicación de nuestra tesis, no debemos asombrarnos que no haya más que siete bestias con cuernos en el bestiario, siete y 185 animales.

El rinoceronte mismo, símbolo de un dios pesado e inactivo y con el cuero áspero, no tiene acción ofensiva.

Con el diente, con la mandíbula y el pico, el complejo de Lautréamont se precisa. Algo crujir y gime en la lechuza, en su vuelo oblicuo, llevando una rata o una rana en el pico, alimento vivo, dulce de sus pequeños. Así, un gesto total, simple, triunfante es realizado cuando los perros trituran los sapos de un solo golpe de mandíbula. Detrás de los dientes la boca se agranda, un principio devorador

extiende su apetito. La boca es inmensa porque los dientes son activos: poeta es el que se precipita en el espacio como en una gran boca. Pareciera, por algunos rasgos que los Cantos de Maldoror nos dan ciertos alimentos terrestres, alimentos hechos de carne y de cráneo, siempre sin dulzura, siempre sorprendidos en la alegría de destruir.

Este último rasgo no representa más que una rama pobre. No es en la alegría de poseer y de digerir que Lautréamont busca el sentido de la vida. Es necesario acceder a una crueldad más gratuita. Y después de haber eliminado los medios de agresión a coeficientes débiles, podremos llegar a pruebas más altísimas de la fecundidad de nuestra explicación.

III

De hecho, creemos que Lautréamont juega casi únicamente con los dos temas de la garra y la ventosa correspondiendo al doble llamado de la carne y de la sangre. No hemos intentado encontrar el equilibrio entre esos dos factores; dejamos presente la ambigüedad, ella es real, ella es profunda. A primera vista es la garra lo que domina, es más rápida, más claramente inmediata que la ventosa pero la ventosa nos da goces más prolongados y, finalmente si se nos obligase a poner coeficientes sería a la ventosa a quien consagraríamos como el símbolo dominante del animalismo ducassiano. Las referencias a las garras son innumerables. La garra es el tormento primero del niño miedoso: "madre, mira estas garras". "El Creador tiene su presa con las dos primeras uñas-garras del pie, como en una tenaza".

"La conciencia no sabe otra cosa que mostrar sus garras de acero".

La conciencia viene del creador "si la garra se hubiese presentado con la modestia y la humildad propia a sus rangos, la hubiese escuchado. Pero no amaba su orgullo. Yo extendí una mano y, bajo mis dedos, me trituraban las garras". La lucha con el creador se hace así zarpazo contra zarpazo. "Si yo le veo esas garras verdes". Admira como una acción de revelación el golpe de garra seco.

En fin, meditemos este simbolismo de la acción violenta tan claramente expresado por el poeta de la poesía nerviosa: "tienen que sa-

ber que mi pesadilla, cada animal impuro que dibuja una garra sangrienta, eso, es mi voluntad". El océano mismo prolonga zarpazos lividos. El universo entero realiza la garra.

La garra, tenemos aquí el símbolo de la voluntad pura. Qué pobre y pesado Schopenhauer, con su voluntad de vivir, al lado de la voluntad de atacar de Lautréamont.

La voluntad de vivir, guarda en efecto, en la teoría de Schopenhauer un irracionalismo que es en el fondo, una pasividad. Permanece por su masa, por la cantidad, por la totalidad, por el hecho de que todo el universo es voluntad. La voluntad de vivir es siempre segura triunfante. La voluntad de atacar, es al contrario, dramática e incierta. Busca el drama. Está animada por el dualismo de la pena y la alegría, se la encuentra en la dualidad de los instintos eróticos y agresivos. Freud, el enemigo de la metafísica, no ha dudado en poner en relación esos dos instintos con las dos fuerzas atractivas y repulsivas del mundo inorgánico. Sin ir demasiado lejos uno puede darse cuenta que el instinto organiza y piensa. Conserva los pensamientos, los deseos, las voluntades específicas lo suficiente para que esas energías se materialicen en órganos. El instinto ofensivo continúa un movimiento con una voluntad suficiente para que la trayectoria devenga una fibra, un nervio, un músculo. El querer atacar es en punta. La defensa es redondeada.

Es un misterio, una herejía de la tranquila impassibilidad, el carácter de punta de las espinas en el mundo vegetal.

Naturalmente en una fenomenología esencialmente dinámica no hay lugar para distinguir netamente entre la garra, la pinta y la sierra. Todos estos órganos se apoderan con una voluntad unitaria. Ellos simbolizan la convergencia de una multiplicidad orgánica. La anarquía en las garras de una pata es inconcebible.

A decir verdad Lautréamont se sirve de "sus garras" adjuntándole un movimiento refinado. Las garras resquebrajan mejor por un movimiento ligero y delicado de torsión. Se trata aquí de uno de los elementos fundamentales de los rasgos ducassianos que se acompañan gustosamente por una sonrisa cruel. Incluso resultaría muy difícil hacer la mímica de este gesto sin que le acompañe la sonrisa. "Yo po-

dria tomarte los brazos, retorcerlos como a ropa lavada, o romperlos estreptosamente como a dos ramas secas". Torcer los brazos es poner al enemigo de rodillas y a la merced de quien así lo ha reducido. La violencia de los adolescentes, se sirve a menudo de esta triquiñuela, porque además ella no deja huella alguna.

Parece ser así mismo que el cortaplumas esa "hidra de acero", es del orden de las uñas agudas. Causa heridas a la carne más que a los órganos. La crueldad de Lautréamont no utiliza el puñal donde la acción es mortal más que cruel.

Así, efectuando —como nos lo habíamos propuesto— la suma de todos los movimientos de la garra y sustituyendo sistemáticamente a las imágenes ya hechas las funciones en su ensayo de sinergia, brevemente y aprehendiendo el querer atacar en su fisiología elemental, se llega a la conclusión de que la voluntad de lacerar, de desgarrar, de atenuar con dedos nerviosos es fundamental. Este es el principio de la crueldad juvenil. La conciencia elemental de la voluntad es el puño cerrado.

IV

Se comprenderá ahora la entrada en escena del animal privilegiado por la imaginación energética de Lautréamont. Es el cangrejo de mar. El cangrejo es capaz, antes de verse doblegado en su empresa, de perder sus patas. Su cuerpo es menos voluminoso que sus garras. La divisa del cangrejo según Lautréamont, es la siguiente: "es necesario vivir para atenuar, y no atenuar para vivir".

Como sólo el acto biológico es decisivo en el tipo de imaginación que describimos, veamos las corrientes y posibles sustituciones: el cangrejo es un piojo, el piojo es un cangrejo. "Oh! piojo venerable... Fanal de Maldoror, dónde guías sus pasos?". De ahora en adelante las páginas impetuosas no cesan de sucederse. A la mitad del segundo canto aparecen esas páginas consagradas al piojo, páginas que se han tomado por apuestas de mal gusto, producidas en un frenesí de originalidad malisana y pueril, y que en los hechos son totalmente incomprensibles en una teoría de la imagina-

ción estática, de la imaginación de las formas acabadas. Pero un lector que quiera de verdad seguir la fenomenología animalista, leerá con otros ojos, y reencontrará la acción de una fuerza especial, la potencia de una vida característica. En su virulencia la animalidad alcanza su máximo: ella puede, ella cree, ella domina. El piojo que ama la sangre "será capaz por un poder oculto de volverse mayor que un elefante, de aplastar a los hombres como espigas". Es necesario ubicar a este piojo "en alta estima por encima de los animales de la creación". "El elefante se deja acariciar, el piojo no". "Oh piojo, de pupila arrugada, en tanto que los ríos derraman la caída de sus aguas en los abismos del mar, en tanto que el vacío mundo no tiene ya horizonte, tu reino será asegurado sobre el universo, y tu dinastía extenderá sus anillos de siglo en siglo. Yo te saludo, sol que se levanta, liberador celestial, tú, el enemigo invisible del hombre". "Suciedad, reina de los imperios, conserva a los ojos de mi odio el espectáculo del acrecentamiento insensible de músculos de tu progenie afamada".

La página entera en su barbarie no puede resumirse. Se tiene ciertamente la impresión de atravesar "los reinos de la cólera": "Si la tierra estuviese cubierta de piojos como de arena las riberas del mar, la raza humana sería anonadada y presa de dolores terribles". "¿Qué espectáculo!". "Yo, con alas de ángel, inmóvil en los aires para contemplarlo!".

Comúnmente se han citado estas páginas como si ellas fuesen una parodia escrita por un colegial. Es desconocer la amplitud de un verbo original, su sonoridad inhumana mezclada con las verdades de los gritos. Psicológicamente, es rechazar quedar este extraño mito de las metáforas que vivían frías y formales en ciertos autores antiguos como Ovidio, y que se reaniman en autores más recientes que vuelven inconscientemente a los impulsos primitivos. Al piojo, al cangrejo, a desecho de las lecciones de la historia natural o de la sabiduría del sentido común hay que aproximarles el águila y el bultre ducassianos. La sierra y el pico,

que una suerte de sinergia vital adapta la una a la otra en la naturaleza animal, deben en una imaginación enteramente librada a una dinámica de los gestos animales, encontrarse en la sinergia imaginativa con la garra. El pico del águila en el bestiario de Lautréamont, no es sino una garra: el águila nunca devora, desgarrar. Maldoror se pregunta: "es un delirio de mi razón enferma, es un instinto secreto que no depende de mis razonamientos, parecido a aquél del águila desgarrando su presa, el que me ha llevado a cometer este crimen?". La crueldad puede tener toda suerte de razones, salvo la necesidad, salvo el hambre.

El águila, como el piojo, como el cangrejo, como todos los animales vigorosamente imaginados del Bestiario, puede cambiar de dimensión. Si el combate es necesario, "hará sonar de contentamiento su pico curvo", ha de volverse inmensa. Aquí, "el águila es terrible, da saltos inmensos que estremecen la tierra". Se ve así, es siempre la misma corrupción de la fuerza, pero de una fuerza siempre específica, que crece en la misma medida en que crece el obstáculo, que debe siempre dominar la resistencia y producir victoriosamente las armas de su falta, los órganos animales de su crimen. He aquí resumida una de las líneas de la acción ducassiana.

Para no fatigar al lector, no se expondrán las numerosas variantes de este tipo de agresión. Por otra parte se harían necesarias largas búsquedas psicológicas para clasificar la fauna de la imaginación ducassiana, inspirada en las medidas dinámicas de los diferentes gestos. Estas medidas dinámicas son naturalmente más difíciles en las acciones borrosas como las del chacal y la rata, del cecodril o del gato. Sin embargo un estudio de este tipo no sería vano, porque una naturaleza profunda es la que guía los fantasmas de Lautréamont. Estos fantasmas que no son artificios de la fantasía, sino que son primitivamente deseos de acciones específicas, son producidos por una imaginación motriz de gran seguridad, de deslumbrante inflexibilidad.

GASTON BACHELARD

ISIDORE DUCASSE CONDE de LAUTREAMONT

1846 - 1870

Es necesario encontrar los colores de los que se sirvió Lewis en "El monje" para pintar la aparición del espíritu infernal con los rasgos de un joven admirable, desnudo, con alas carmesí, con los miembros aprisionados en el orbe de diamantes bajo un soplo antiguo de rosas, la estrella en la frente y la mirada marcada por una melancolía feroz; y aquellos con la ayuda de los cuales Swinburne logró el verdadero aspecto del Marqués de Sade: "En medio de toda esa ruidosa cpopeya imperial, se ve, resplandeciente, esa cabeza fulminada, ese ancho pecho surcado de relámpagos, el hombre-falo, perfil augusto y cínico, mueca de titán espantoso y sublime; se siente circular, por esas páginas malditas, como un temblor de infinito; se siente vibrar sobre esos labios quemados, como un soplo de ideal tormentoso. Aproximamos y sentimos palpitante en esa carroña fangosa y sangrienta las arterias del alma universal, las venas henchidas de sangre divina. Esa cloaca está preñada de azul..." Es necesario, decimos, reencontrar primero esos colores para situarse en la atmósfera extra-literaria, que convence a la figura deslumbrante de luz negra del Conde de Lautréamont.

A los ojos de algunos poetas de hoy, los Cantos de Maldoror y Poesías brillan con un resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas. Toda la vida moderna, en lo que tiene de específico, se encuentra, de golpe, sublimada. Su decoración se desliza sobre el rostro de los viejos soles que dejan ver el estrado de zafiro, la lámpara de pico de plata, alada y sonriente, que avanza sobre el Sena, las membranas verdes del espacio y las tiendas de la calle Vivienne, presa del brillo cristalino del centro de la tierra.

Una mirada absolutamente virgen se mantiene al acecho del perfeccionamiento científico del mundo, se adelanta hacia su carácter concientemente utilitario, lo sitúa junto a todo el resto en la luz misma del apocalipsis. Apocalipsis definitivo, esta obra en la cual se pierden y se exaltan las grandes pulsiones instintivas, al contacto de una jaula de amianto que encierra un corazón calentado al blanco.

Lo más audaz que, durante siglos, se pensara y emprenderá, pudo formularse aquí, por adelantado, en su ley mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental; él marca un nuevo comienzo. Esto creó límites dentro de los cuales las palabras podían ponerse en contacto con las palabras, las cosas con las cosas. Un principio de mutación permanente se apropió tanto de los objetos como de las ideas, tendiendo a su liberación total, que implica la del hombre. Desde este punto de vista, el lenguaje de Lautréamont es, a la vez, un disolvente y un plasma germinativo sin equivalentes.

Las expresiones locura, prueba por el absurdo, máquina infernal, que han sido empleadas y hasta retunadas, a propósito de esta obra, muestran claramente que la crítica no se ha aproximado jamás a ella sin tener, tarde o temprano, que firmar su renuncia. Llevada a la escala humana, esta obra, que es el lugar de todas las interferencias mentales, impone a la sensibilidad un clima tropical. León-Pierre Quint, en su lúcida obra "El Conde de Lautréamont y Dios" ha expuesto, sin embargo, algunos de los rasgos más imperiosos de este mensaje, que sólo puede ser recibido con guantes de fuego: 1) El "mal" para Lautréamont (como para Hegel) es la forma bajo la cual se presenta la fuerza motriz del desarrollo histórico. Importa, pues, fortificarlo en su razón de ser, lo que no puede hacerse si no es fundándolo en los deseos prohibidos, inherentes a la actividad sexual primitiva, tal como los manifiesta en particular, el sadismo. 2) La inspiración poética, en Lautréamont, se da por el producto de la ruptura entre el sentido común y la imaginación, ruptura consumada frecuentemente a favor de ésta y obtenida por una aceleración voluntaria, vertiginosa del consumo verbal (Lautréamont habla del "desarrollo extremadamente rápido" de sus frases. Se sabe que de la sistematización de este medio de expresión parte el surrealismo). 3) La rebelión de Maldoror no sería jamás La Rebelión, si debiera exceptuar indefinidamente una forma de pensamiento a expensas de otra; es necesario, pues, que con las Poesías se abisme en su propio juego dialéctico.

ANDRE BRETON

El contraste flagrante que ofrecen, desde el punto de vista moral, estas dos obras excluye toda otra explicación. Pero, que se busque más allá lo que puede constituir su unidad, su identidad desde el punto de vista psicológico y se descubrirá que ella descansa sobre todo en el humor: las diversas operaciones, que son aquí la renuncia al pensamiento lógico, al pensamiento moral, luego, a los dos nuevos pensamientos definidos por oposición a éstos, no reconocen en definitiva otro factor común: puja por la evidencia, llamado al tumulto de comparaciones más atrevidas, tropedeo de lo so-

lemne, inversión o transformación total de los "pensamientos" o máximas célebres, etc.: todo lo que el análisis revela, a este respecto, de los procedimientos en juego, lo cede en interés a la representación infalible que Lautréamont nos llevó a hacernos del humor, tal como él lo encarna, del humor que alcanzó con él su poder supremo y que nos somete físicamente, de la manera más completa, a su ley.

ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR

(VERSION: DIANA CASTRO)

EL GRAN SOCORRO MARITIMO

La estatua de Lautréamont
Con zócalo de sellos de quinina
En campo seco

El autor de las Poesías está acostado boca abajo
Y cerca de él vela el heloderma sospechoso
Su oreja izquierda pegada al suelo es una caja con vidrieras
Ocupada por un relámpago el artista no ha olvidado de hacer

figurar por encima de él
El globo azul cielo en forma de cabeza de Turco
El cisne de Montevideo cuyas alas están desplegadas y siempre
prontas a agitarse

Cuando se trata de atraer del horizonte a los otros cisnes
Abre sobre el falso universo dos ojos de colores diferentes
El uno de sulfato de hierro sobre el enrejado de pestañas el
otro de barro diamantino

Contempla el gran hexágono en forma de embudo en el que se
crisparán bien pronto las máquinas
Que el hombre se encarna en cubrir de vendajes
Reaviva con su bujía de radio los fondos del crisol humano
El sexo de plumas el cerebro de papel aceitado
Preside en las ceremonias dos veces nocturnas que tienen por
fin sustracción hecha del fuego intervenir los corazones
del hombre y del pájaro

Yo tengo acceso a él en calidad de convulsionario
Las mujeres arrobadoras que me introducen en el vagón acolchado
de rosas

Donde una hamaca que cuidaron de hacerme con sus cabelleras
me está reservada

De otra eternidad
Me recomiendan antes de partir no resfriarme en la lectura
del periódico

Parece que la estatua cerca de la cual la grana de mis
terminaciones nerviosas

Llega a destino es afinada cada noche como un piano.

(Le revolver á cheveux blancs)
Traducción de CESAR MORO.

ANDRE
BRETON

ALGO ALREDEDOR

"at, si je me détourne, risa est
à deux faces. RILKE al mol".
PAUL ELIARD

El propósito de estas líneas al volver sobre *Leviértrism* en sí, no de aportar algún hallazgo ni una más ajustada comprensión de una clave (cuestión muy discutible en el fondo ya que la esencia de una lectura queda siempre como sedimento admirativo y en cont. intransferible) sino señalar algún aspecto que puede haberse olvidado, (por tanto muy común) y añadir a la multitud, naria estrofa existente unas cuantas reflexiones que así sea y de ahí vienen, es decir, re-descubrir en poca más comentario varios ya fúeris en el hablar de *Leviértrism* y reafirmar inevitablemente al surrealismo. No por cierto el estilo de León Bloy, a quien quisiera estar atento y una sagrada cólera, ante aperturas pretensas acerca los ángeles relevantes de la obra de *Leviértrism* como construcción a una experiencia de la que todavía no hemos salido y que nos sería provechoso des-tercer cuando ensayemos expresar la propia.

Es posible hablar del surrealismo como técnica, orientada a tendencia y sin más; proceder dentro del imperativo de descubrir y decir: "Desde principios del XX hasta los años cuarenta, día más, día menos..." y tropacear con la justa adomación de Maurice Nadeau: "Una historia del surrealismo. Ha ocurrido entonces el surrealismo" (1). Lo legítimo consistiría en hacer referencia (en palabras de Nadeau) al movimiento para dejar en claro nuestro trato con ALGO que está muy vivo, muy dentro de nosotros así como para un espíritu tan prematuro. Y este permanente frenado, hic ita nunc, obedece a la entraña misma del surrealismo. Al decir de Nadeau: "El estado de espíritu surrealista, es mejor dicho, la condición surrealista, es eterno". Y, en efecto, toda doctrina estética (apárese que Nadeau no alude a un cuerpo e esquema doctrinario: habla de "estado de espíritu" y de "condición") debe cuando se trata un pilar fundamental que ya es constantemente violado en la esencial historia del espíritu y en, en definitiva, en la constante la que salva, la eterna que permanece después del derrumbe de los adornos y reflexos. Tal el surrealismo, entendido en su más importante descubrimiento (descubrir es siempre volver a encontrar algo perdido): la liberación epifánica de un momento y, por extensión, y de acuerdo con esto, la realización de la magia a la poesía.

EL REGRESO DE LA MAGIA

El término con que los distintos autores califican a sus efusiones es el de "insolaciones". La esencia de la trascendencia radica en una saliencia de espíritu; pater-

zando esto podríamos citar la conducta intransigente de Mallarmé cuando quita una poesía herética, en boca o en lenguaje errático, citando. La heresia mallarmé de los hallazgos acústicos (preferiría hablar de "dimensiones" o noción de otras realidades) recorre al mismo resorte para perpetuarse: marcó a una especial disposición (que está sugerido al resguardo del secreto) desde al espíritu receptor después de un primordial trabajo poético donde se ha efectuado la resolución de los aspectos negativos. El lenguaje es así autocrítico otorgado al "médico". Y no deja de llamar la atención que la mayoría de los poemas que en su momento han representado la culminación de un ciclo poético, la última palabra, al fin, que ultra, hayan derivado de esta causa o, al menos, hayan registrado su contacto con este frente ancestral. La mayor o menor admiración que han despertado consiste directamente en su entrega parcial o total al enigma.

El descomulgado por Rimbaud en la estimación de Breton se debió a su retroceso (cualquier Breton) ante lo que había VISTO, ya que es indudable que se adelantó de los poetas de los siglos anteriores de la creación obediente a una cosa así muy distinta a la de Mallarmé, que fue eminentemente audaz y de forma. Y, al revés, la estrella ascendente de *Leviértrism* (siempre a los ojos surrealistas) se debió a su completa arrojé en el prófumo, a su temerario bosquejo de los límites. Y así tendríamos los ejemplos de los afirmaciones que al mismo *Leviértrism* no llegó a la extrema consecuencia que se ejerció la estirpe.

Alcanzamos a ver una línea (para usar una metáfora tomada a la religión) pero hay el fuego. De estas consideraciones puede desprenderse el carácter mágico que la poesía anterior a través del surrealismo; ya que éste a su vez traza en los documentos acústicos (añadidos otros acústicos) muchos más misterios: los trabajos de Freud acerca de los sueños y su subsecuente explotación por los poetas surrealistas, también los de Chéret y sus colaboradores sobre la historia (los flujos acústicos de los sueños y sus arrebatos místicos no fueron, en definitiva, otra cosa que crisis de misterio: plantas obviamente grece a los humores de Dada), la sucesión de rasgos con sus cultivos de la subsecuencia y la chispa a la concepción tradicional de la poesía. Nietzsche mismo, etc.) en el más formidable intento transmutado por devolar a su época los olvidados colores del nihilismo.

Para cumplir tal propósito no basta señalar al camino adorado; hay que comenzar por destruir los antagonismos originados por los sucesos mundanos y re-privativos, largamente sostenidos y fortalecidos por el predominio de la moral bor-

guosa, negadora mortal de la libertad interior y de la exploración de los mundos laterales, aparta de haberse constituido en paradigma oficial de los videntes. Este tema primordial ya llevado, casi por los surrealistas a través de descripciones, conceptos y alidos y apenas dejar el campo para facilitar la creación de momentos que permitirán al máximo subjetivo la búsqueda de valores extraídos no importa de qué lugar con tal que sirvan a reemplazar los que se desea destruir. Para decirlo brevemente estos valores surgirán de una variación fundamental en el danteo natural; dico, hablando de *Leviértrism*: "...hablando descreditado a la razón y a la imaginación, él esperará encontrar una desviación normal en el funcionamiento de las leyes naturales y de esta moda podrían serle resultados fundamentales más allá de los aportados por la observación y la experiencia". (2).

La conquista de distintos valores, de reductos ignorados o olvidados es un aporte surrealista ineludible; al labor re-acuñando a Duceau remita hasta donde concedieren importancia al "otro margen" de la creación, hasta donde fueren convenientes con la tradición subterránea de Blake y su preocupación por el "otro" y antes del espíritu la concepción caudal, la esencia del arte ni lo literario sino de la vida misma, lo que equivale a decir que no vienen a Sade (al postmodernismo a Baudelaire, Rimbaud o *Leviértrism*) sólo como una manifestación original y sustentada de similares principios, ideas como (y esto es, indudablemente, de una extrema importancia) una auténtica y aplicable noción de vida cotidiana. Salvados la distancia y la singularidad de los praxistas respectivos es legítimo antes su esfuerzo por reventar la línea común de la conducta (recordemos las expresiones de Max Ernst, mejor dicho los recuerdos de Max Ernst, las revistas y panfletos, la trayectoria desde el danteo hasta el cumplimiento entre Breton y Tzara de expresiones sub-geográficas y, al respecto, cabe destacar la posición de Breton al darse cuenta que las manifestaciones disconformistas sólo eran un PASO, un medio para el logro de una verdadera revolución; hay mucha diferencia entre el danteo que determinó la ruptura con Dada y los ideas literarias que hicieron posible el paso a Breton). Al advertir estos características vemos comprendiendo al porqué de la afirmación anterior referente a la acción que los poetas del surrealismo tratan de *Leviértrism*, donde que sea momento considerar antes de ir al documento extraordinario: LOS CANTOS DE MALDOROR, registra final de una etapa de conformidad generalizada y, como toda obra de culminación cíclica última expresión general de su propia existencia, inevitable testimonio de una visión draca del mundo y los dominios de la poesía.

LOS CANTOS DE MALDOROR

"Dios es el Presidente de las complicitades de seguros de la Darnidad".

RENE CRIVEL.

La maldad es el motor esencial de la vida humana. El hombre vive en una constante invención al pretender desvirtuar una esencial fundamentación. El hombre es un hecho casuísticamente sostenido por Duceaux hasta el punto de constituir el argumento principal de los Cantos. Pero esta afirmación involucra otro soporte más temerario: el pensamiento de la maldad divina. En la maldad en que el hombre es creado por Dios le es a su imagen y semejanza. Y para cumplirlo en su vida está, indubitablemente, condicionado por los leyes divinos. Duceaux concibe a Duceaux en virtud de ser el último responsable de los actos humanos. Esta idea se desarrolla en todo su formato: el Creador es presentado berricho y se le ve siempre interviniendo por la venganza de los vicios; es también aducido con una tremenda antelación al final del Canto al pedimento; por último los vicios ajustando las acciones más inhumanas y aversivo en el vicio, en la elevación atroz del castigo que lleva; su táctica, en otros tiempos protectora de su persona ha quedado enganchada en los mercedillos de la culpa; ha aquí al Creador vultoso un activo viajero, envidioso y cruel; invocando crímenes, por fin, entendiéndose en devorar su propia creación. Los dos potencias (en realidad hubo siempre una sola) han quedado confundidas; es ya imposible esperar a desahogar los distintos posibles; por tanto, el ser humano al mal absoluto, que lo es tanto cuando se practica por Eliseo como cuando la ajera Maldoror. El hombre, entendiéndose, acepta en su rol de mal disfrazado que le inflige su Dios y se entremece a la sala mansueta del arcángel ángel. Y es que el ser humano devota la perfección porque es un ser humano, del otro lado, poderosamente apocrioso. Pero esta equivocación es de más en más menos frecuente y menos sólida. El hombre que le ha deshecho cuando la impudencia tace de enfrentar al Engañador y prometa ante enfermo e insólito hasta destruir la divinidad. Todos los suplicios son tan suficientes para hacerle sufrir, ampara pido que no haya gloria humana por él. El ser humano, metamorfoseándose en un espléndido monstruo que participa de los tres reinos de la vida es al símbolo máximo de la raza humana que ha dispuesto alcanzar el bando de Maldoror. Su rebelión no está, entonces, dictada por el anhelo de ser el más allá, sino de arrastrar al poder a Dios sólo por un rencor exacerbado contra el odio anónimo que ese Dios ha hecho de su poder. Aldo Pellegrini expresa: "Se rebela contra Dios no por unificación de poder sino por un irreversiblemente al responsable final de los males del hombre" (3).

Atendiendo a lo expuesto la meditación de Los Cantos es más que la sacra expresión de debilitar la coraza de la moral inflable a descomponer en una implacable exposición las faldas del sistema. Después de una adula una constatación de privilegio, una inconfundible construcción donde se entre-mezcla, junto al orgullo legítimo del discípulo satánico convertido ya en la casi aspersión del Maestro (la identidad permite esta idea: Maldoror es Satán) el orgullo humano del autor que es capaz de reconocer en su propio obra el desdén de los límites respondidos hasta por los más conscientes antecesores. (4) Naturalmente sus aplicaciones se hacen en un minuto elevador al esplendor por Baudelaire para responder al juicio de Los Flores de Mal; se accionan en la obra los horrores del mal para volver una manifestación repugnante y odiosa y así, por la táctica de la afirmación del control derivar las simpatías del lector hacia el himn. (5) Precedentemente que, por supuesto, no revela más que una necesidad circunstancial y en el que es poco acertado haya estado como Baudelaire como Lautréamont.

No es cuestión en Lautréamont la técnica de sus imágenes y esto se refiere al ser humano que hay una imitación, en la que está, incluido, de visiones cuyo obra se ha considerado siempre producto de una lucida intencionalidad. (Tiempo Rimbaud fue siendo a todo plano, es claro, pero porque la conciencia burguesa es aún más sofisticada y por así decir, repugnante con su "retorno a la normalidad"). Solo es un claro ejemplo de la existencia de una "lucida circunstancial" sucesivamente oportuna y conveniente, que sin duda, obedeció a la necesidad. De otro característico fue la pedofilia por Gérard de Nerval, por sus textos empílicos hoy está ya confirmada, con los trabajos automáticos del surrealismo y, sin ir tan lejos, con la obediencia simbólica de Lautréamont. Posiblemente haya habido en Duceaux una experiencia con la droga, se encuentran referencias eludidas en Los Cantos. De cualquier modo imparte inferir este aspecto como siempre marcado en la obra. (La última que podría hacerse es postular una aplicación del texto político "deuda" la droga o al hacha, como se ha llevado a cabo con los romanticos de Baudelaire a Achille Van Arden y, como se estima, recurrir a la ciencia de los hallazgos informales. (La poesía y, a este respecto, lo único aceptable (qué remedio queda!) será el asenso que han realizado los psicoanalistas en la poesía de los últimos diez años para exteriorizar algunos argumentos).

Anteriores también un punto de contacto entre Baudelaire y Lautréamont es la coincidencia a que ambos le gan al tratar la técnica del arquetipo y más que esto, la distorsión entre al vicio y

la víctima, cuando las dos funciones son ejercidas por el mismo individuo. Paralelamente al sentimiento de un placer hedonístico doloroso que experimenta el masturbador, al ser que está en el centro del flujo y reflujo, y reacciona con la autocontención más sencilla. Táctica que puede atribuirse sin ningún error a los místicos y que está destilada, en última instancia, a seguir como otro modo de "ver la luz". En Baudelaire la corporeidad de esta presión está dada por L'Involontarismo, en Lautréamont la desmoralización cuando el vicio desgasta al adolescente y bebe su sangre y sus lágrimas para luego morir en su auxilio y sentir el autodesarrollo del amor más profundo, orbeando por inventar los papales y colocarse al lugar de la víctima ofreciendo una coqueta exposición a través de una última obra que habrá de recordarle perpetuamente su culpa.

EL SIMBOLO Y LA TECNICA

Lautréamont, encasado en un momento de saga científica comprende la posibilidad de la ciencia en todas las niveles de la cultura. Pero como el filósofo el hombre seahará quitando todos los enigmas y la naturaleza. Junto con ellos osará también el misterio. Lautréamont, heredero de las fuerzas volantes dentro la urgente necesidad de ir en contra de sus bez futas pero peligrosas.

La situación al vicio osado expresa su satisfacción porque al hombre no podrá con él. Para eso desvirtuado pretensión de ciencia del siglo del Progreso involucra otro aspecto: la caída del misterio y la ciencia. La oscuridad a la ciencia presiona el derrame de la poesía, como el de provee las viejas categorías medievales sofocan la ofensa de que esa ciencia colgara cortales sobre sus imágenes explicando en la fisiología popular el sentido de cada una de ellas. El acuerdo de confabulación en torno al Gran Misterio está seriamente amenazado. Para luchar contra esta oscuridad hay que recurrir al extremismo. Pero al símbolo, ampliado arquetipo, está gastado. Su oscuridad se ha vuelto ya tan reconocida que el debilita. Sólo queda el recurso de recurrir al símbolo, volverlo, en un momento en el tiempo al ser original mismo. Representar todo símbolos y en la mente, agotar la posibilidad de la oscuridad. Entonces: "Aunque no tuviera nada que osase real que referir, inventaría relatos imaginarios para transmutarlos a visiones carales", (y aquí vemos también la posibilidad de que el símbolo al ser original, ruído, es decir, usar cualquier artificio al con ello se consigue (añadir una vez más sobre el lector y no darle tiempo a que escape de la atmósfera intencionalmente creada, pero a sea. Podría entonces, marginadamente, la "recita para cruz" aparecer en la época; para Emilio Bouvier la inven-

alón ha llegado a ser la tarea del artista). Las "correspondencias" baudoulianas tienen parentesco con este empleo aparentemente abusivo del símbolo en Lautréamont: hay indudablemente un rasgo, más aún, un punto de visión (tan duro como el de Mallarmé) y además la distancia, al Aleph, de J. L. Borges) de los poderes cuya creación así precisa encontrar y acto entonces se ensimismaba poética. [Esta idea puede entenderse muy cercana a la del *Mano Análoga*, de René Guénon]. Hay entonces necesidad de una técnica, consistente en un proceso de apertura estética; detectar por debajo de la historia las concepciones no estéticas totalmente que afirman una estética original; está sería, para Eduardo Azary la finalidad última: "En aplicación prevenida de la conciencia ordinaria, esa transfiguración mental y consciente que permite el ofrecimiento de primordiales estructuras psíquicas capaces de ampliar la comprensión del universo, es la finalidad declarada o no, consciente o inconsciente, explícita o cubierta de los grandes concepciones, del misticismo, del ocultismo y de las religiones, que sólo pueden expresar una misma desconocida de la realidad por medio de analogías éticas y simbólicas". (6).

MALDOROR APARTE

"Mot seul contre l'humanité"

La figura del héroe en "le diable", responde sin duda al arquetipo de Byron, al héroe aristocrático que se trasposa de la primera belleza del arquetipo caído. He aquí que olvidar que Maldoror es un ser superior, es la mutación del querebe (especialmente en el reconocimiento del ángel transformado en cangrejo paguro durante el diálogo que sostiene antes de su asociación a manos de Maldoror) por eso su apariencia física no disminuye tal vez, al contrario, sus ademanos, sus gestos, sus palabras son bellos y conviene recordar que para Lautréamont la belleza está muy distante de los cánones tradicionales; todo el libro está plagado de apertijificaciones al respecto. Pero está minuciosamente en la descripción, este monstruo renacuajo de moluscos desdentados está el origen principal, viene a hacer resaltar la belleza terrible del Mal y en esto se insistió hasta que el lector haya aceptado la imagen maldouliana y el mundo en que éste se mueve como una dimensión magistral, hasta que haya aceptado que la representación de la potencia dramática cuando lo es tanto religiosa y sencilla hostilidad de las tranquilas pinturas religiosas (fórmo a la que está más acostumbrado). Para lograr este efecto nada es demasiado pero a veces el resultado sobrepasa la frontera del asombro; nada más demostrativo que en la 12 octava del Canto II, cuando después de la bella metáfora en que se juntan las dos an-

temáticas del mal; al de la tierra (Maldoror) y al del agua (el librero hombre) al primero exclama: "Por fin habéis encontrado a alguien que se me pareciera".

La atención que tiene Maldoror sobre los hombres es, debe, en sí, el hecho del mal, a una inquietud irrespirable entre el misterio que todo naturalista no tan dormido como sino al poder mágico.

Y ahora y necesariamente para explicar esta última idea se captará al arrollo de un lenguaje que antes que pretender apresar los objetos en torno a los que se mueva, será apenas en hecho, una imagen dentro de un todo insólito. No hay que recurrir a la fórmula famosa que consiste en la atracción por parte del autor sobre su "deliberado" dejar en sombras ciertos aspectos para inquietar al lector y hacerlo partícipe de la búsqueda. Aquí, en este caso concreto, y no tanto en esta parte de la seguridad de estar hablando a "alguien" (al lector como el fue en la novela) (alguien que sería la especie más de los hombres). Este poder mágico es la cualidad de conocer la correspondencia entre el espíritu y las fuerzas de la naturaleza no comprendidas en los sistemas científicos. Por eso, naturalmente, cuando quiere, utilizar, y con fuerza, naturales, él puede esta realidad a un campo científico, a la unidad de origen de lo que gravita y, en este momento específico, a su esfuerzo gigantesco por reconocerse (se reconocerá) los espasmos ORIGINALES POR UN MISMO PRINCIPIO. Para llegar a esta meta superior (que está simbolizada en la piedra filosofal en los alquimistas y aclaramos que esa piedra no fue tal vez el mucho menos el talismán físico que convertirla los metales en oro ni la fuente de juventud eterna, aunque esta segunda concepción participa en alguna medida de la idea que analizamos) es buscar, como hemos visto, en la vida y en el mundo, en las cosas, en las cosas y en los hombres. Hacemos algo así; más que esta vida poseemos la larga y oscura ofuscación historia de los avanzados por descubrirlos y sellarlos. El poder mágico, la magia, consiste en el pasaje por los ritos, objetos al que lo punto mismo ha siempre dado siempre. (La magia prohibió los otros prácticas tales como la pólvora, la demonología, las doctrinas teológicas, (puedan comprenderse las religiones, secretado en su aspecto primitivo, hierofánico) y que no derivase de un pensamiento de rigor filosófico, la burla, la burla, la burla, fuertemente en la idea alquímica del universo, al ocultismo, las doctrinas teólicas místicas). De esta línea derivará un rito particular, de carácter aristocrático porque contenido en al varias características comunes a los demás. En el desarrollo de la demonología este rito es altamente importante y está informado con las características de las creencias, los ritos, los ritos, con la idea de metamorfosis, con

la de pervenimiento del mal y la esterilización de la vida, con la celebración de la mala negra, con el aspecto un poco folclórico de la timidez, agregados escatológicos (insiste primeramente en el estado aséptico, en el estado real y de otros) y el uso del hipocritismo, el vampirismo, Maldoror es al vampiro, está revestido de todos los atributos propios a esa condición y cuando sólo pasa de relieve la relación entre el verdugo y la víctima.

Georges Bataille ha escrito, hablando de Jean Cocteau: "La inflexión herética, como la muerte; pero algo atroz, como si el embriaguez del daseo estético hiciera surgir desde el interior la muerte, el origen por la infracción de la ley". Esta concepción iluminará una faceta de la figura maldouliana; el Mal es la transgresión, pero esa transgresión herética. También se dirá que al mal debe ser ajustado con pasión y, fundamentalmente, con una absoluta ignorancia de estar practicando la prohibición. Sólo así se hará el Mal por el Mal mismo, y el poder no tendrá culpa. Se "pasa" en el mal la mala. Pero hay otra dimensión que no debe olvidarse (y de donde emerge la concepción de Maldoror) y es el que el Mal es la libertad de la libertad, de libertad. Para una concepción primera al Mal está sentada por el ser de principio y prohibición; (y al decir bien involucramos la Moral y la Ley) que están contra la libre disposición y castran la producción de un acto libre. Indudablemente así acto libre será siempre determinado por una elección. Pero bien, si sigue al Mal y ante esta idea de elección se pierde la potencia del Mal. Y es que no se debe perder el concepto de transgresión y luego, como el talismán caído hacia la libertad finalizada, Maldoror conoce la otra cara, su arrollo en el rol previsible de una acción premeditada. Pero para poder actuar en este dominio en toda la voluntad y sobre todo, poder hacer así una libertad, el acto debe ser infinito, debe olvidar su origen y no sentir jamás el menor resquebrajamiento. Lautréamont no ha logrado este objetivo; lo creó en intensidad que hace del Mal la cosa al descubrirlo. No he conseguido olvidar, esa actitud es incongruente, su libertad está fuertemente condicionada. Se veía entonces hacia el último anseísmo, la muerte como posible solución al problema. Pero esta muerte no es deseada de la misma manera que tampoco es temida. Simplemente permanece ahí, hay que involucrar a dejarla estar.

Una novela de Anatole France desmaza en el argumento de una nueva revelación cristina. Los ángeles custodios y aquellos otros precipitados a la tierra por haber estado en desgracia ante al Creador, son los encargados de vigilar al ejército que pondrá fin a la gloria eterna de Jehová. En

su dudosa humor Frances rieta el abandono relajado de las huestes adictas al vicio general, al arcángel Miguel. Los legados irrumpen entonces a ofrecer la capitulación de sus fuerzas al apaciguado Setón, señor de los tiempos felices de la humanidad. Este se retira a meditar su respuesta y, dormido, tiene su largo sueño. Y aquí encontramos la idea interesante del novellista: Setón, una vez asumidos el poder y la gloria y relegado a Dios el frente del abismo se va convirtiendo gradualmente en el Dios desplazado mientras el abyecto se transforma en el antiguo Setón. Vale decir que para Anatole France mista un principio inmutable de identidad con el propio destino, algo mucho más poderoso que el amor fati, esa idea de absoluto escamoteado al origen que deturman. En efecto, Dios es cruel y vengativo, hasta estúpido a veces porque sus altas funciones han producido en él la obnubilación de un sentido de justicia (sentido que, por otra parte, sólo se le han concedido los hombres—y éste es el verdadero ataque de France, por debajo de la invasión de los reyes) y Setón, por su lado, ha asumido la contrapartida de esa conditio, se ha vuelto bueno y pacífico y, más que esto, se ha constituido en la figura prometeica de custodio reconvencor de la felicidad y ambición humanas. Este atisbado es posible (véjasele a la luz de este pensamiento); es más lógico exponer un sentimiento ambivalente entre Setón y la Humanidad porque AMBOS han sufrido la caída, ambos han sido expulsados de una conveniente tripartita en el paraiso — Y, de acuerdo con esto, es lógico también suponer a su odio en común hacia el Expulsador. Al mismo tiempo juega la imagen inconcebible de un Dios terrible y la de un Dios misericordioso, amoroso, pero el hombre como para evitar esa comparación y sólo una similitud de destino. En Lautréamont esa similitud está llevada a los extremos: aparte de la competencia entre los tres bandos acerca de la práctica del Mal (Dios, Maldoror y los Hombres) la unión de los tres últimos hará surgir un intenso odio antagónico que, paradójicamente, surge del amor en que están unidos; en la oda al Pájaro, Lautréamont declara su satisfacción ante el dolo que inflige a la humanidad el insecto, pero su lamenta de que ese mismo dolo se usa infinitamente mayor. Simultáneamente existe ese odio común hacia el responsable de tal contradicción. Tampoco Maldoror se angustia sobre el triángulo deficiente; sabe que el otro es más grande pero ríe con desprecio ante la sola propensión de retornar a su antiguo puesto entre los surrealistas. Lautréamont ha re-

suelto elegir la irremediabilidad consecuencia con el destino impuesto.

LAUTREAMONT MISMO

"Mas que surrealista, leídoro Desease es un presento apasionado por una adensa existencia. Tiene conciencia de lo absurdo y esa misma conciencia crea la rebelión, el paroxismo y la violencia". (4).

Indudablemente en él la idea podética del absurdo se manifiesta con una fuerza estrofica a la que es preciso dar su expresión acorde: Los Caros. Aparte de conocer la brevedad de su vida (34 años), sus lecciones por los diámetros de las ciencias naturales, su origen americano y algunos arias y direcciones donde habló en París (todo lo cual no constituye, por cierto, ninguna serie de presentación) no sabemos más de él, del hombre leídoro Desease. He aquí su postura cara de abstracción del individuo por su actividad, por su creación. Difícilmente puede haber autores Desease como hemos podido hablar de Baudelaire. Desease "se" su aldonismo literario. En el paraca hubiera cumplido la última voluntad de Sade, de un absoluto silencio y desconocimiento de sí. Nos queda entonces la tarea mínima de analizar una vez más las creaciones que desprenden de su obra habrán de constituir la proyección deformada (una fotografía borrosa) de alguien a quien llamaron leídoro Desease fue presumiblemente hijo con su vida cotidiana, aparte de lo habitual, algo más notable, alguna anecdota que de notar en nuestras mentes hubiera sido indubitablemente estampado en su biografía como deterioración conciente de su genialidad. El Abyecto llegó a Lautréamont recibido a través de una larga trayectoria cuya culminación fue el romanticismo. Abyecto se confundió con infamia, nuestra percepción ordinaria nos daiera el asenso a su autolesión. Hay que despojarnos de los esquemas; el problema deriva de la fuerza no arrojada del hombre sensible: el proceso no se desconoce pero es indispensable optar; la crítica es el acto desenfrenado de la situación que se usa hembra ha previsto la caída, puesto el hombre sensible participa de esa misma inabundancia; sólo que el postulismo evidente de su realidad disciende en él la virulencia de una acción inmediata: he aquí la poesía. Este pensamiento permite decir a uno de sus comandadores que: "Lautréamont se encontró en la precaria situación de un músico desahogado de sus albedeos de sonoración" (7). Por otra parte hemos señalado su pensamiento acerca de un Dios cruel y nada justo, lo que agremia su conciencia orgánica de su propia poesía (concepción fundamen-

tal en su gigantismo de la poesía) y, por él, en su propio albedeo, aquella inabundancia de criterios que he visto el lado oculto de la vida y he revelado a toda ayuda y a la proximidad engañadora del hombre; "Oleiro era el único habitante de mi intimo racionalmente" declara en la 6.ª estrofa del Canto IV. Presumiblemente Lautréamont haya sido uno de los que más larga creó en el verbo como vía explícita y explícita (Jules Laforgue ya fue el "último" de los poetas) y en su padecimiento de él acrecentó esa creencia en la poesía como contrapeso a la chetura circundante: "Pero sabía que la poesía se encuentra en todas partes donde no está la serena estigmadamente borrosa del hombre con ser de sape".

- 1)—Maurice Nadeau — "Historia del Surrealismo" — Apertura. El mismo Nadeau será después, un poco desproporcionadamente ("se puede, al al as que") la ficha sumaria del surrealismo: 1918 - 1929.
- 2)—Anna Balakian — "Los Orígenes Literarios del Surrealismo".
- 3)—Conde de Lautréamont — "Obras Completas", Prólogo de Aldo Pellegrini.
- 4)—En carta del 12 de Marzo de 1870 dirigida al banquero Desease se refiere Lautréamont a su obra que el editor se niega a publicar (teniendo al Procurador General). Dice: "Ere signo del género del Manfredo de Piero o del Córado de Mickiewicz, pero con todo, mucho más terrible".
- 5)—"Pues al dejar insinuación al vicio en estas páginas se encerró más en las virtudes que yo hago resplandecer". Los Cantos de Maldoror", Canto IV, estrofa 2. También en carta a Verboachismo: "...engoré al diáspado para crear algo nuevo en el sentido de sus ilustraciones sublimas que carta a disolución sólo para demostrar el acto y hacerle desear al bien como remedio". Observe este nota agregada por Sade el borrador de "Justine": "El deus debe devolvérsele a la virtud todo el brillo que le es debido y hacerla sus albedeos como albedeo. No habrá ser que, al especiar la lectura, él de rrocar el falso triunfo del crimen y de querer las humillaciones y desgracia que asisten a la virtud". Guillaume Apollinaire: "El Marqués de Sade".
- 6)—Eduardo Acay — "El Ovilismo y la Creación poética", pág. 28, Ed. Suramericana.
- 7)—Eduardo Acay — ob. cit. pág. 137.
- 8)—Anna Balakian — ob. cit. pág. 109.

Carlos A. Culleré

Director de la Revista Cordobesa "IGITUR"

LAUTREAMONT

La más consciente realización, en una obra poética, de esta crisis espiritual causada por el progreso científico se manifestó en la obra breve y violenta de Isidore Ducasse —o Conde de Lautréamont, como prefirió llamarse—, quien en el transcurso de dos años vivió y reflejó el conflicto de la época por la que pasó tan rápidamente.

Destinado a la carrera científica, llegó a París de su Montevideo natal como un joven que iba a ingresar a la Escuela Politécnica. Este fondo científico es evidente en "Los Cantos de Maldoror", no sólo en su famosa invocación a la matemáticas, sino negativamente en el desentimiento y repugnancia con que acepta los avances de la ciencia en el campo de lo oculto. Esta educación y su profunda influencia sobre una naturaleza que comenzaría siendo muy religiosa constituyen la base de la obra de quien, después de permanecer desconocido por muchos años, fue proclamado por los surrealistas como su más ilustre precursor (1).

Lautréamont, aunque conocía profundamente los descubrimientos científicos de su tiempo, los miraba con gran desprecio. ¿Por qué ese desprecio? Dotado de inclinaciones místicas y de una poderosa imaginación, él había deseado vivir en un mundo que fuese como cera en sus propias manos; habría anhelado un mundo que hubiese podido moldear a su propio gusto y del que hubiese podido hacer desconocidos pero fascinantes tributarios que le condujesen al cielo. El suyo habría sido un mundo de milagros, de metamorfosis y de revelaciones. En cambio, tuvo la desgracia de vivir en una época que estaba bariando con milagros y revelaciones y reemplazándolos por las inquebrantables leyes físicas; la humanidad no había alcanzado aún el estado en que podría conciliar física y metafísica. Lautréamont se encontró en la precaria situación de un místico despojado de sus símbolos de veneración.

El resultado fue doble. Por una parte sintió una especie de asfixia al pensar en el estado del hombre, "que permanece encadenado a la costra endurecida de un planeta", al pensar que era imposible evadirse de las leyes físicas:

"Así, pues, hay un poder más fuerte que la voluntad... ¡Maldición! La piedra quisiera sustraerse a las leyes de la gravedad? ¡Imposible!". Era la desesperación de sentirse convencido de que no habría nada más allá de la tumba: "sé que mi aniquilamiento será completo". Por otra parte, había una reacción más fuerte: la de rebelión, de desafío.

El hombre, jese estúpido animal que piensa que ha descubierto los secretos del universo! En realidad, no ha resuelto los problemas importantes de la vida: por ejemplo, "el temible problema" de la "mortalidad o inmortalidad del alma". Contemplando las fuerzas latentes del océano, exclama: "La psicología tiene mucho que aprender aún. Yo te saludo, viejo océano". Le deleita pensar que a pesar de todos los excelentes métodos científicos desplegados, el hombre no ha aprendido a sondear los abismos del océano. "Tú no dejas adivinar fácilmente a los ojos válidos de las ciencias naturales los mil secretos de tu íntima estructura, eres modesto". Modesto es el océano, modestos los animales; pero el hombre cultiva su saber, busca elevarse mediante él, sólo para encontrarse al final, al mismo nivel del animal.

Ya no sería posible por más tiempo el ilusorio cuadro de un universo en el que los seres inferiores que rodean al hombre serían elevados por la gloria refleja del amor del hombre hacia ellos. No, tal como sucedía en la ciencia, el poeta estaba comenzando a explicar las formas superiores por las inferiores; los personajes de Lautréamont pasan fácilmente de una vida a otra y se comunican entre sí con la mayor facilidad. Pero, ¿podría este lazo entre las criaturas terrenales elevar la materia al nivel del espíritu, como lo esperaba Janet? Por el contrario, este proceso iba a mostrar "el hombre con cara de sapo"; el hombre dirigido por los mismos instintos incontrolables e ilógicos del animal, y en apariencia más despreciable que el sapo. Aunque con el Conde de Lautréamont no alcanzamos la glorificación de la irracionalidad del hombre (2), él, por lo menos, orienta la poesía en esa dirección.

Lo que descubre le causa tal desagrado, que

ANNA BALAKIAN

se siente presa de un odio implacable contra la humanidad, cuyo destino va encadenado a la costra endurecida de un planeta y a la esencia de su alma perversida. "Yo solo contra la humanidad" constituye su tema. Así, la misma mano que empezaba a abarcar lo irracional en el hombre introducía una actitud profundamente antisocial. El símbolo de su poesía en prosa es un corcel galopando furiosamente para esquivar el ojo humano y gozar con todos los ejemplos de la "maldad humana". Lautréamont mostrará al hombre cometiendo crímenes diabólicos y deleitándose con su perversidad. El tendrá su héroe, Maldoror y sus secuaces atacan al hombre físicamente y le hacen sufrir. "...Estoy feliz con la cantidad de mal que te hace, oh raza humana; solamente querría que te hiciera aún más". La sola vista del ser humano le parecerá repulsiva: "Yo, ser lo bastante generoso para amar a mis semejantes... ¡No, no! Lo decidí desde el día de mi nacimiento. Se verán derrumbarse los mundos, la piedra resbalando como un corvejón sobre la superficie de las olas, antes que toque la mano infame de un ser humano". Maldoror deseará matar a un niño para que no alcance nunca la repulsividad completa del adulto. ¡En verdad, el hombre no ha sufrido tal pérdida de prestigio desde la caída de Adán como ahora en manos de Isidore Ducasse!

No era bastante con odiar a la humanidad; bajo el disfraz de Maldoror, Lautréamont trata de aparecer extrahumano. Maldoror tomó la forma de varios animales y recobró con dolor la forma primera: "Volver a mi forma primitiva me causó un dolor tan grande, que por las noches aún lloro por ello".

Para sentirse extra humano, Maldoror tendrá que convertirse en monstruo, uno que no puede llorar ni reír, que ignora el amor y la amistad; en resumen: "el que ha renegado de todo: padre, madre, Providencia, amor, ideal".

Su rebelión no se dirigirá sólo contra la humanidad, sino también contra el Creador: "Mi poesía no consistirá sino en atacar por todos los medios al hombre, esta fiera, y al Creador, que no debió haber engendrado tal gentuza".

Paul Janet había esperado que el materialismo significaría creencia de que Dios pertenece al mundo y visión del mundo en el espíritu de Dios. Pero iba a suceder lo contrario. Lautréamont describió al Creador en el mundo que había creado, pero al hacer esto, lo reba-

jaba en lugar de elevar las cosas que El tocó con Su hálito. El creador iba a tomar la forma de un rinoceronte, iba a comportarse en forma vergonzosa. Previamente, el bien había sido asociado a la búsqueda del infinito. Pero, para el monstruo que era Maldoror, lo correcto y lo incorrecto ya no se consideraban contradictorios. Ellos podían cometerse simultáneamente y se dirigían igualmente hacia la búsqueda del infinito. Si Dios estaba en él y en las demás criaturas, pensaba Maldoror, El debe residir en la esencia misma de las cosas vivientes; y había descubierto que esta esencia era más bien perversa que buena. Así, pues, el Creador, según Lautréamont, era una fuente de maldad. Cuando Maldoror ve perros aullando furiosamente a las estrellas como si las odiasen, a los árboles, a la tierra, a la vida y al silencio, y finalmente despedazándose unos a otros hasta la muerte, él oye decir a su madre: "Cuando estés en tu lecho y oigas los lamentos de los perros en el campo, ocúltate bajo los cobertores, no te burlas de lo que ellos hacen: ellos tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como el resto de los humanos, de rostro pálido y alargado. Más aún, te permito asomarte a la ventana para contemplar ese espectáculo que es bastante sublime".

El asocia su propio anhelo de infinito con el de aquellos perros: "Yo, como los perros, experimento necesidad de infinito. ¡No puedo, no puedo satisfacer esa necesidad! Soy hijo del hombre y de la mujer, según lo que me han dicho. Eso me extraña... yo creía ser más".

Pero si Dios rehusa revelarle los misterios entre los que se debate su existencia, así como El lo rehusa a los animales, él, Maldoror, encontrará otros medios para descubrir el campo ilimitado de nuevos e inciertos horizontes:

"...Yo haré comprender al Creador que él no es el único amo del universo; que muchos fenómenos, que dependen directamente de un conocimiento más profundo de la naturaleza de las cosas, atestiguan en favor de la opinión contraria". Su concepción del infinito no será abstracta, sino que consistirá más bien en "el principio espiritual que preside las funciones fisiológicas de la carne".

Con el se originará, pues, la noción de que la expresión artística puede resultar de un método científico de exploración de la subjetividad del sujeto pensante. La única barrera para esta libre explotación parecen ser las res-

tricciones prohibitivas ofrecidas por la razón: "El hombre y yo", se lamenta Maldoror, "emparedados en los límites de nuestra inteligencia como a menudo lo está un lago en un cinturón de islas de coral". Así, pues, lo más importante que había que hacer era tratar de paliar el efecto restrictivo de esta fuerza sobre su besolín d'infinit. El encontró que la inteligencia podía ser destruida temporalmente por "el torbellino de las facultades inconscientes", estimulando los efectos del cloroformo y aun la locura, produciendo un adormecimiento forzado de los sentidos. De este modo se inició un experimento científico, una verdadera vivisección humana en literatura: "Un letargo inefable envuelve en sus adormideras mágicas, como un velo que tamizara la luz del día, la potencia activa de mis sentidos y las fuerzas vivas de mi imaginación". No sólo la razón, sino aun la imaginación será relegada a un plano secundario; porque ya que está basada en la experiencia exterior, se la considera, no sólo impotente, sino engañadora. Por consiguiente habiendo desacreditado a la razón y a la imaginación, él esperará encontrar una desviación anormal en el funcionamiento de las leyes naturales, y de este modo, podrían serle revelados fenómenos más allá de los aportados por la observación y la experiencia. La naturaleza puede ser alterada hasta lo risible. Maldoror no hará distinción entre un asno comiéndose un higo y un higo comiéndose un asno. Estará presto a aceptar en el mismo nivel de visión pilares y pinos, un rinoceronte y una mosca, como prueba de "las contradicciones reales e inexplicables que pueblan los lóbulos del cerebro humano".

Del desprecio de la experiencia al desprecio de la memoria no hay más que un corto paso. Contrariamente a los poetas que le anteceden y cuya fantasía dependía tanto de la memoria, Lautréamont afirma: "no estará errado el que pretenda que yo no poseo la facultad de recordar".

En reemplazo de la memoria, él mezcla la remembranza con el sueño y, por ende, lo real con la ilusión. Por ejemplo, en un momento en que se ha dejado llevar por lo que parece ser una fantástica descripción de una araña fabulosa, él trastrueca hecho y ficción, y dice: "Ya no nos encontramos en la narración... ¡Ay!, hemos llegado ahora a lo real", en tanto

que Arnim habría tratado de conciliar la anomalía de la araña con la lógica de lo precedente.

¿Qué poesía, o mejor, qué manual de futura poesía resulta de un estado del espíritu en el que razón, imaginación y memoria no son tomados en cuenta? El pestajeo intermitente de las facultades mentales enfoca un sentido cada vez, disminuyendo los demás; magnifica la sensación del tacto, en ciertos momentos, mediante una serie de imágenes, incluyendo el deslizarse de un pic sobre una rana, el aplastar una mosca, el aguijón de un látigo; o repentinamente, despierta el sentido del oído en uno que ha sido sordo, y, al hacer esto, todo el resto se borra por el momento; su sutileza le permite oír lo imposible, como el choque de las alas de un mosquito contra el aire, y con esta agudeza destruye el equilibrio perfecto que la naturaleza ha proyectado para los cinco sentidos.

Pero, sobre todo, Lautréamont crea imágenes que se elevan y caen, se suceden sin conexión, sin relación, aunque entremezcladas como en una pesadilla. Intencionalmente desarrolla una técnica para la representación de lo que Baudelaire habría llamado le rêve sur-naturel. No le interesan los bellos sueños, sino la pesadilla, con todos sus absurdos, que el ser humano común afortunadamente olvida cuando se despierta; se trata de la pesadilla sintética de uno que ha combatido el sueño natural, es una representación mucho más auténtica que la de Gérard de Nerval, que conoció las pesadillas naturales, pero al que repugnó darles un lugar en la literatura. Es el trabajo de uno que analiza, con lógica perspicaz, su voluntad irracionalidad luego de haberse colocado en un estado en el que puede sentir el sueño sin sucumbir a él.

Lautréamont es un comediante cruel, destructivo, imprudentemente joven, como lo serán muchos de sus sucesores; es un comediante que juega con su auditorio tanto como con los fundamentos del mundo. En un momento él confesará con dulzura: "Mi razón se había volado"; pero un instante después aclarará que lo ha dicho para engañarnos y recalcará su autonomía: "Mi razón no se vuela jamás, como lo decía para engañaros". Sin embargo, él puede, con precisión casi científica, simular las visiones de uno cuya mente se ha ido en realidad; los síntomas que atribuye a Mal-

dor, por ejemplo, son extrañamente semejantes a los que Edmond de Goncourt descubrió en la perturbación mental de su hermano: pérdida de la memoria, deshumanización, egoísmo infantil, falta de sueño. Todo esto está reconstruido sintéticamente con la dosis natural de opio que creía Baudelaire. Y le guía una voluntad siempre vigilante: "Me sucede a veces que sueño, pero sin perder por un solo instante el sentimiento vivo de mi personalidad y la libre facultad de moverme: sébed que la pesadilla que se oculta en los ángulos fosfóricos de la sombra, la fiebre que palpa mi rostro con su muñón, cada animal que alza su garrá sagrante, pues bien, es mi voluntad, que, para dar un alimento estable a su actividad perpetua, los hace girar".

Tal es la pesadilla de uno que se ha transformado intencionalmente en monstruo para eludir la condición humana regida por la naturaleza. El niño que había contemplado las estrellas con desdén, que había sondeado en vano el misterioso océano, que no se había satisfecho al caminar por el abrupto sendero de la jornada terrestre, había encontrado su escape en lo impronosticable, en la incontrolable irracionalidad encerrada en la concha lógica de la mente.

Pero su obra, aunque impresa, fue mantenida fuera del alcance del público por un editor que, como Lautréamont lo explica en una carta a un amigo de su familia, Durasse, en 1870, temía que "la vida estaba ahí pintada con colores demasiado amargos" y que por este motivo podía enfiar al censor público. Este hecho y la necesidad de una ayuda financiera de parte de sus padres hicieron que Lautréamont descubriera el método final de expresión: el uso de la contradicción. En su carta a Durasse, Lautréamont dice que ha decidido cambiar su noción de la vida, que en adelante iba de cantar solamente a la esperanza, la calma, la dicha y el deber, y que espera recibir la ayuda financiera de su padre informándole de la terminación del prefacio de este libro de poesías. El prefacio fue todo lo que de él se escribió. Pero, ¿debemos creer que Lautréamont se convenció repentinamente de la grandeza de la vida humana, de la sabiduría de Dios, del orden universal, del amor por la familia y respeto por las instituciones sociales? ¿Estaba él realmente convencido de que los

gel, y de que sus amigos aumentaban en su desgracia; de que ser grande "no" significaba considerarse a sí mismo miserable, que nada

era incomprensible, que nada había sido ya dicho, que el poeta había llegado al mundo demasiado temprano, que la poesía debería ser creada por todos y no por uno solo, que el criticismo de la poesía era de mayor valor que la poesía misma, que la descripción del cielo podía no tener nada en común con los materiales de la tierra, que la contradicción era el sello mismo de la falsedad?

O, por el contrario, era por medio de esta misma contradicción que quería burlarse de la humanidad una última vez y mostrar que "el hombre dice hipocritamente sí y piensa no". Si es así, estaba diciendo entonces que el hombre es imperfecto y maligno, que la razón es inadecuada, que el orden no existe. Elohím (3) está exento de toda sabiduría, el Cielo se encuentra sólo en la materia, poesía es la cristalización de la subjetividad pura de un ser solitario.

De cualquier modo, este curioso apéndice de su obra —un ejemplo de extrema ironía— no puede desmentir el hecho de que Lautréamont produjo la primera de una serie de aberraciones forzadas que se manifestarían en poesía. Y como Arthur Rimbaud decía en la misma época: el que logra el desorden de la mente se está mutilando a sí mismo. Aun así, las fuerzas creativas de Lautréamont no se dirigirán solamente a la destrucción de las cosas que se hallan a su alrededor, sino que crearán un infierno en el que el poeta se viviseccionará a sí mismo y será destruido a la edad de veinticuatro años. Murió con la esperanza de que algún día sus teorías serían adoptadas por algún grupo literario. Y sobre su propia obra colocó el trágico epitafio: "Libre como la tempestad, vino a abastecer un día sobre las playas indomables de su terrible voluntad".

(1) Un surrealista dijo de él: "Sabed... que, para mí y para algunos otros, ningún poeta puede competir con Rimbaud, excepto Lautréamont mismo, que lo sobrepasa por sus callos". Certe obra de Luis Anson a Albert Thibaudet.

(2) El interés que su obra fuera algo en el género del Manfredo de Byron, o del Conrado de Mickiewicz, "para, sin embargo, ser más terrible".

(3) Al mencionar a Dios, él usa la palabra que los antiguos hebreos usaban para designar un Dios "extráneo" a sus creencias.

grandes pensamientos eran generados por la razón, de que el hombre era perfecto, infalible, modesto, amable, un espíritu pariente del an-

ANNA BALAKIAN

PAUL LESPÉS

En 1927, François Alicoit tuvo la feliz idea de interrogar a Paul Lespés, que entonces tenía más de 81 años. He aquí lo esencial de este testimonio que, desde entonces, ha sido citado frecuentemente.

"Conocí a Ducasse en el Liceo de Pau en el año 1864. Estaba con Minvielle y conmigo en la clase de retórica y en el mismo salón. Todavía veo a este muchacho grande, delgado, con la espalda un poco encorvada, la ter pálida, los cabellos largos que cubrían la frente, la voz un tanto chillona. Su fisonomía no tenía nada de atrayente.

"Era habitualmente triste y silencioso, como replegado sobre sí mismo. Dos o tres veces me habló con cierta excitación de los países de ultramar, donde se llevaba una vida feliz y libre.

"A menudo, en la sala de estudios, pasaba horas enteras con los codos apoyados sobre el pupitre, las manos sobre la frente y los ojos fijos en un libro clásico que no leía; se veía que se había sumergido en su sueño. Yo pensaba, junto con mi amigo Minvielle, que sentía nostalgia y que sus padres no podían hacer nada mejor que llamarlo de nuevo a Montevideo.

"En clase, parecía interesarse vivamente a veces en las lecciones de Gustave Hinstin, brillante profesor de retórica, ex-alumno de la Escuela de Atenas. Le gustaba mucho Racine y Corneille y sobre todo Edipo Rey de Sófocles. La escena en la cual Edipo, enterado por fin de la terrible verdad, da gritos de dolor y, arrancados los ojos, maldice su destino, le parecía muy bella. Lamentaba sobre todo que Yocasta no hubiera alcanzado el colmo del horror trágico dándose muerte ante los ojos de los espectadores.

"Admiraba a Edgar Poe cuyos cuentos había leído antes de entrar al liceo. Por fin vi entre sus manos un volumen de poesías, Albertus, de Théophile Gautier, que le había hecho llegar, creo, Georges Minvielle.

"En el liceo lo teníamos por un espíritu extravagante y soñador, pero en el fondo lo considerábamos un buen muchacho, que no sobrepasaba el nivel medio de instrucción, debido —probablemente— a un retraso en sus estudios. Un día me mostró algunos versos en su estilo. El ritmo, hasta donde pude juzgar en medio de mi inexperiencia, me pareció un poco raro, y el pensamiento, oscuro.

"Ducasse tenía una aversión especial por los versos latinos. Hinstin nos dio un día el pasaje relativo al pellicano en Rolla de Musset para que lo tradujéramos en hexámetros. Ducasse, que estaba sentando detrás mío, en el banco más alto de la clase, renegó en mi oído contra la elección de semejante tema.

"Al día siguiente, Hinstin comparó dos composiciones calificadas como las mejores, con las de los alumnos del liceo de Lille donde él había enseñado retórica antes. Ducasse manifestó vivamente su irritación. Para qué todo esto? me dijo. Es para fastidiarnos con el latín.

"Había, creo, dos cosas que no quería comprender para no perder nada de sus antipatías y sus desdenes. Se me quejó a menudo de jaquecas dolorosas, que no carecían de influencia, él mismo lo reconocía, sobre su espíritu y su carácter.

"Durante el verano, los alumnos iban a bañarse en la corriente de agua de Bois-Louis. Era una fiesta para Ducasse, quien era excelente nadador. Me haría mucha falta, me dijo un día, refrescar mi cerebro enfermo más a menudo en esta agua surgente.

"Todos estos detalles no tienen gran interés, pero hay un recuerdo que debo evocar. En 1864, hacia fines del año escolar, Hinstin, que frecuentemente había reprochado ya a Ducasse lo que él llamaba sus exageraciones de pensamiento y de estilo, leyó una composición de mi compañero. Las primeras frases, muy solemnes, excitaron primeramente su hilaridad, pero pronto se enojó. Ducasse no había cambiado de estilo, pero lo había agravado singularmente. Nunca antes había soltado tanto la rienda de su imaginación desenfrenada. No había una sola frase en que el pensamiento, hecho de algún modo de imágenes acumitadas, de metáforas incomprensibles, no estuviera además oscurecido por invenciones verbales y formas de estilo que no siempre respetaban la sintaxis. Hinstin, clásico puro, cuya fina crítica no dejaba escapar ninguna falta de gusto, creyó que se trataba de una especie de desafío a la enseñanza clásica, una broma pesada al profesor. Contrariando su hábito de indulgencia, infringió a Ducasse un castigo. Esto hirió profundamente a nuestro compañero; se quejó con amargura a mi amigo Georges Minvielle y a mí. Nosotros no tratamos de hacerle comprender que había sobrepasado el límite con exceso.

"En el liceo, tanto en retórica como en filosofía, Ducasse no reveló, que yo sepa, ninguna aptitud especial para las matemáticas y la geometría, cuya belleza fascinante celebra con entusiasmo en los Cantos de Maldoror. Pero le gustaba mucho la Historia Natural. El mundo animal excitaba vivamente su curiosidad. Lo he visto admirar largo rato una cetonía de color rojo vivo que había encontrado en el parque durante el recreo de mediodía.

"Sabedor de que Minvielle y yo éramos cazadores desde niños, nos interrogaba a veces acerca de los hábitos y la estada de diversos pájaros en la región de los Pirineos y sobre las particularidades de su vuelo. Era un observador atento. Por eso no me sorprendí al leer, al comienzo del primer y quinto cantos de Maldoror, las notables descripciones del vuelo de las grullas y sobre todo, de los estorninos, que él había estudiado muy bien.

"No volví a ver a Ducasse después de mi salida del liceo, en 1865. Pero algunos años después, recibí en Bayonne los Cantos de Maldoror. Era, sin duda, un ejemplar de la primera edición, la de 1868. Sin dedicatoria. Pero el estilo, las ideas raras que se entrechocaban a veces como en una pelea, me hicieron suponer que el autor no era otro que mi antiguo compañero. Minvielle me dijo que él también había recibido un ejemplar, enviado, sin duda, por Ducasse.

"En el liceo, Ducasse se acercaba más a Georges Minvielle y a mí que a los otros alumnos. Pero su actitud distante, si se puede emplear esta expresión, una especie de seriedad desdenosa y una tendencia a considerarse un ser aparte, los problemas oscuros que nos planteaba a quemarropa y a los que nos resultaba embarazoso responder, sus ideas, las formas de su estilo, cuya extravagancia destacaba siempre nuestro excelente profesor Hinstin, por fin, la irritación que manifestaba a veces sin motivo serio, todas estas rarezas nos inducían a creer que su cerebro carecía de equilibrio.

"La imaginación se reveló por completo en un discurso francés donde él había aprovechado la oportunidad para amontonar, con lujo de epítetos espantosos, las imágenes más horribles de la muerte. Todo era huesos rotos, entrañas colgando, carne sangrienta o triturada. El recuerdo de este discurso me permitió —algunos años después— reconocer la mano del autor de los Cantos de Maldoror, aunque Ducasse jamás me hubiera hecho alusión a sus proyectos poéticos. Minvielle y yo, así como otros compañeros, estábamos convencidos de que Hinstin se había equivocado al aplicar a Ducasse un castigo por su discurso. No se trataba de una broma pesada al profesor. Ducasse se sintió herido profundamente por los reproches de Hinstin y por aquel castigo. El estaba convencido, creo, de que había hecho un discurso excelente, lleno de novedades en lo que respecta a las ideas y de hermosas formas de estilo. Sin duda, si se comparan los Cantos de Maldoror con las Poesías, se puede suponer que Ducasse no fue sincero. Pero si lo fue en el liceo, como supongo, por qué no habría de serlo después, cuando se esforzó por ser poeta en prosa, y cuando, en una especie de delirio de la imaginación, se convenció quizás de que llevaría al bien —por medio de la imagen de la detección en lo horrible— a las almas desencantadas de la virtud y la esperanza?

"En el liceo considerábamos a Ducasse como un buen muchacho, aunque un poco, cómo podríamos decir?... alocado. No se trata de que careciera de moralidad; no tenía nada de sádico".

A la pregunta de Francois Alicit: "¿Piensa Ud. que, como lo dijo el Sr. Soupault en el prefacio de la última edición de Maldoror, hay una identidad entre su compañero y el agitador revolucionario descrito por Jules Vallés en el *Insurrecto*?", Lespés respondió:

"Todo lo que puedo decir a ese respecto es que el Ducasse que yo conocí se expresaba casi siempre con dificultad, y a veces, con una especie de rapidez nerviosa. Seguramente no fue jamás un orador capaz de sublevar a las masas y en el liceo nunca habló de política ni de revolución social. El retrato que hace Vallés del agitador Ducasse no me parece que tenga una semejanza perfecta, aunque recuerde algunos rasgos de la fisonomía de mi compañero. Este no abría desmesuradamente las piernas ni los brazos y tenía el cabello más bien castaño, no rojizo".

Finalmente, Paul Lespés confirma la exactitud del retrato de Ducasse hecho por Lacroix: "Era un gran muchacho, imberbe, nervioso, retraído y trabajador" (Mercure de France, enero 1928).

Hemos citado este testimonio en su casi totalidad porque, a su manera, parece un documento. Sus puerilidades, sus inverosimilitudes, son propias del género, y, aunque ocurra sesenta y dos años después que Paul Lespés vio por última vez a Isidore Ducasse, aunque uno pueda asombrarse de encontrar una memoria así en un hombre de 81 años, aunque el relato mismo, en su versión de los hechos revele contradicciones curiosas (Paul Lespés, que nos dice al comienzo que Ducasse le "hizo alusión" a sus proyectos poéticos), sin embargo, este testimonio es el que ilustra con más verosimilitud el tipo de lectura psicológica al cual el autor de los Cantos (en lo que refiere a sí mismo) no quiere entrar. (Se ha visto con qué desenfado inverosímil los comentaristas que siguen no vacilarán en volver a añadir una mesa aquí, una cama deshecha allá, un suspiro, una pasión, un piano vertical).

MARCELIN PLEYNET /LAUTREAMONT PAR LUI MEME

(Versión: Diana Castro)

LIBROS Recibidos

- JUAN CARLOS LEGIDO — El teatro uruguayo — Ed. Teuro/66, Mont. Uruguay.
 ARIEL CARLIZZI D. — El payaso de los incendios — Ed. Landa/65, Buenos Aires, Argentina.
 C. DRUMMOND DE ANDRADE — Mundo, Vasto Mundo — Ed. Landa/67, Buenos Aires, Argentina.
 EDUARDO GALLIARI — Lluvia — Ed. Cabbolo/67, Buenos Aires, Argentina.
 RODOLFO BENASSIO — El olor de las hojas — Ed. ADLA/67, Buenos Aires, Argentina.
 R. ANDRES Y C. A. NEIRA — Lo que hemos visto y oído — Ed. ECI/67, Buenos Aires, Argentina.
 OLGA KOCHEN — Identidad impalpable — Ed. Carabala/67, Barcelona, España.
 JOSE MA. VELAZQUEZ — Cenizas — Ed. Carabala/67, Barcelona, España.
 G. LEGMAN — The false revolt — Ed. Breasing Point/67, New York, USA.
 LUGI FIORENTINO — Un fiume un amore — Ed. Masi/62, Siena, Italia.
 OLGA ARIAS — El carnaval de los sueños — Ed. Arncliffe/67, Gada, España.
 JULIEN BLAINE — W. M. Quinisme — Ed. Les carnets de l'Octobre/67, Paris, Francia.
 JULIEN BLAINE — Essai sur le Sculptural — Ed. L. C. de l'Octobre/67, Paris, Francia.
 RENE PALACIOS MORE — El jardín del alucinado — Ed. Carabala, Premio/67, Barcelona, España.
 JUAN RAFAEL MENA — Hembrida soledad — Ed. Carabala/67, Barcelona, España.
 ALFONSO RAMOS — Isla de soledad — Ed. Carabala/68, Barcelona, España.
 DOMINGO MANFREDI CANO — Hombre soy — Ed. Carabala/68, Barcelona, España.
 CONCEPCION SILVA BELINZON — El más justo llamado — Ed. Imp. Uruguay/65, Mont. Uruguay.
 PEDRO H. LEOTTA — Relato de estar presente — Ed. Encke/67, Buenos Aires, Argentina.
 LUIS CARDOSO — Contra el campo del Rey — Ed. Euroamérica/68, Mérida, Venezuela.
 OMAR LARA — Los enemigos — Ed. Trilca/67, Valdivia, Chile.
 JOSE DE JESUS MARTINEZ — Invitación al colpe — Ed. Quijote/67, Panamá, Panamá.
 BERTALICIA PERALTA — Largo in crescendo — Ed. Quijote/67, Panamá, Panamá.
 LUISA FUTOREMSKY — Babal Babal — Ed. La Laca Poeta/66, Buenos Aires, Argentina.
 MANFRED MASSIS — El libro de los astros apagados — Ed. Alerca/65, Santiago, Chile.
 ANDRES CASTRO Y VICENTE RODRIGUEZ NIETSCHE — Enos Poemas — Ed. Guajaro, San Juan, Puerto Rico.

EL LAGRIMAL TRIFURCA — nro. 1, Rosario, Argentina.
 PONTO — nro. 1, Guambira, Brasil.
 NOCLOMBUS — nro. 1, Mont. Uruguay.
 PUNTO Y COMA — nro. 5, Buenos Aires, Argentina.
 REALIZACION DIVINA — nro. 1, Buenos Aires, Argentina.
 AGENTZIA — nro. 1, París, Francia.
 LA GACETA DE CUBA — nros. 41, 42 y 43, La Habana, Cuba.
 CONJUNTO — nro. 5, La Habana, Cuba.
 UNION — nros. 4/47 y 1/68, La Habana, Cuba.
 CASA DE LAS AMERICAS — nros. 44 y 47, La Habana, Cuba.
 ISLAS — nros. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27, 5, Clara, Cuba.
 EL CAJAN BARRODO — Supl. Enero/68, La Habana, Cuba.
 JORNADA POETICA — nro. 12, Arequipa, Perú.
 DIOGENE — nros. 53 y 54, Milán, Italia.
 EL CABALLETE — nros. 43, 44, 45 y 46, Belén, Argentina.
 ABSIDE — nro. XXXI/4, México, México.
 QUARK — nro. 11, Reno, Nevada, USA.
 EL KATE — nro. 8 y 9, La Paz, Uruguay.
 IGITUR — nro. 5, Córdoba, Argentina.
 THE S-B GAZETTE — nros. 10, 11 y 12, California, USA.
 EL CHUCARO — nros. 35, 36 y 37, Paysandú, Uruguay.
 DIAGONAL CERO — nro. 24, Le Piaz, Argentina.
 L'VE — nro. 31, Bruselas, Bélgica.
 EL HABITANTE — nro. 5, Camerac, Argentina.
 EN HAA — nro. 6, Caracas, Venezuela.
 ALDONZA — nros. 38 y 39, Alcalá de Henares, España.
 TORRE NAVIRA — Oct./67, Cádiz, España.
 VERS UNIVERS — nro. 6, Rotterdam, Holanda.
 LA PALABRA Y EL HOMBRE — nro. 43, Veracruz, México.
 EL CORNO EMPUMADO — nros. 25 y 26, México, México.
 EL CUENTO — nros. 27 y 28, México, México.
 SIGLO Y POESIA — nros. 3, 5, 6, 7, 8 y 9, México, México.
 VERDE YERBA — Fasc. 7/II, Barcelona, España.
 CORMORAN Y DELFIN — Viaje 14, Belén, Argentina.
 TALIA — nro. 33, Bares, Argentina.
 NUEVO FILM — nro. 2, Mont. Uruguay.
 ANTONIA — nros. 4 y 5, año XXII, Siena, Italia.
 EL PASO — nro. 5, Paso de los Toros, Uruguay.
 APPROCHES — nro. 3, París, Francia.
 IKON — nro. 4, New York, USA.
 EL REHILETE — nro. 22, México, México.
 LAS ESQUELAS DEL ANGEL — nro. 5, Bares, Argentina.
 EPOCA — nro. 22, Asunción, Paraguay.
 VERTICE — nro. 43, Caracas, Venezuela.
 SEITECIENTOS MONOS — nros. 9 y 10, Rosario, Argentina.
 REACCIONES — nros. 2 y 4, Siena, Italia.
 GUARANA — nro. 6, San Juan, Puerto Rico.
 CADAVER DICHO — nro. 2, Niza, Francia.
 HAOMA — nros. 3 y 4, Caracas, Venezuela.
 ENCUENTRO — nro. 7, Buenos Aires, Argentina.
 NEWSLETTER — nro. 8, Nueva York, USA.
 AGORA — nros. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, Minas Gerais, Brasil.
 PANORAMICA — nros. 47, 51 y 69, Lisboa, Portugal.
 POESIA DISTINTA — nro. 1, Madrid, España.
 CUADERNOS de la JUVENTUD — nro. 6, Belén, Argentina.
 PUNTO OMBGA — nro. 2, Belén, Argentina.
 BAREILETE — nro. 13, Belén, Argentina.
 ENCRENS VIVES — nro. 61 y 62/63, Brann, Francia.
 CULTURA BOLIVIANA — nros. 28 y 29, Oruro, Bolivia.
 PUNTO DE PARTIDA — nro. 8, México, México.
 AZOR — nros. 26, 29, 30 y 31, Barcelona, España.
 FOREAL — nro. 5/6, Montreal, Canadá.
 CUERNO INTERNACIONAL — nro. 6, Hollywood, USA.
 ESTANDARTE POETICO — nro. 9, Cello, Perú.
 DESCASCARARIO — nro. 1, Rosario, Argentina.

"Casa de las Américas"

1969

Se considerarán cinco géneros literarios:

NOVELA

TEATRO / Obra de teatro

ENSAYO

POESIA / Libro de poemas

CUENTO / Libro de cuentos

En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El ensayo será un estudio sociológico, histórico, filosófico o crítico, sobre temas latinoamericanos.

Los libros presentados deben ser inéditos y en lengua española. Dichos libros se considerarán inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

Los libros deberán presentarse anónimamente, en original y copia, escritos a máquina en papel de 8 1/2 x 11 pulgadas (carta), acompañados de un sobre cerrado en cuyo anterior deberá indicarse el género literario en que concursa y se lema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha bio-bibliográfica del autor. Para facilitar al trabajo del Jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.

Los Jurados otorgarán un Premio Único e indivisible por cada género, cuyo monto será:

\$ 1,000.00 (mil dólares).

Publicación por Editorial Casa de las Américas

Los Premios de cuento, novela y ensayo serán traducidos al francés y al italiano, y editados en otros idiomas, y publicados en español en varias partes de América Latina. El Premio de Teatro será representado en el VIII Festival de Teatro Latinoamericano.

Los Jurados podrán mencionar para su publicación total o parcial, en las ediciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, y a juicio de ésta, las obras (o parte de ellas) que consideren de mérito suficiente.

La Casa de las Américas se reservará los derechos de publicación de la primera edición en español de las obras premiadas y opción preferente de futuras ediciones. Referente a derecho de autor de las menciones publicadas, conforme a la Ensa 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

El plazo de edición de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1968.

Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en enero de 1969.

Las obras deben ser remitidas a las siguientes direcciones: Casa Postal 2, Borna, Suiza, o Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1969. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución. La Casa de las Américas promoverá la traducción de los premios y menciones.

DE LA PRENSA

Montevideo, 9 de agosto de 1968.

Señor Redactor Responsable:

Se pone en conocimiento de esa Redacción, que cualquier comunicado o remitido, que la Universidad de la República u organismo integrantes, como ser Facultades, Institutos, Escuelas, etc., envíe a ese órgano de publicidad, debe ser sometido previamente a su publicación, a contralor por parte de esta Jefatura de Policía, no incluyéndolo en la edición respectiva sin obtener la correspondiente aprobación.

Saluda a usted atentamente, el Jefe de Policía de Montevideo.

Montevideo, 22 de setiembre de 1968.

Señor Dedactor Responsable:

Comunico a Ud. que por resolución del Poder Ejecutivo y a fin de asegurar el cumplimiento del Decreto N° 383/968 del 13 de junio último, el contralor de este periódico se ejercerá en lo posible y hasta nueva orden, con anterioridad a la salida de la edición a la calle.

A los fines indicados se aplicará el régimen establecido en la comunicación enviada a ese periódico en el día de ayer.

Saluda a usted atentamente,

El Sub Jefe de Policía de Montevideo.

Montevideo, 27 de setiembre de 1968.

Señor Redactor Responsable:

Comunico a Ud. que a partir del día de mañana, se restablece el régimen para las publicaciones periodísticas, de lectura posterior a la aparición, quedando, en un todo vigentes las limitaciones impuestas por el Decreto 383/968, del 13 de junio de 1968, y las interdicciones que fueron comunicadas por nota de 17 de julio del corriente año, según instrucciones aprobadas oportunamente por el Poder Ejecutivo.

Saluda a usted atentamente,

El Sub Jefe de Policía de Montevideo.

"Ustedes tienen algo que hay que cuidar que es, precisamente, la posibilidad de expresar sus ideas; la posibilidad de avanzar por cauces democráticos hasta donde se pueda ir; la posibilidad, en fin, de ir creando esas condiciones que todos esperamos algún día se logren en América, para que podamos ser todos hermanos, para que no haya la explotación del hombre por el hombre ni siga la explotación del hombre por el hombre..."

FRAGMENTO DEL DISCURSO PRONUNCIADO POR EL COMANDANTE ERNESTO "CHE" GUEVARA EL 17 DE AGOSTO DE 1961, EN EL PARAMINIO DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY.

LOS HUEVOS DEL PLATA

aparece cada tres meses, impresa en la Imprenta GAD, (Florida-Uruguay); editada y dirigida por Clemente Padín y redactada por Carlos Burattini, Horacio Buscaglia, Néstor Curbelo, Edgardo S., Juan José Iruiriberry y Mario Lavenera. El dibujo de la tapa pertenece a Enrique Patiño. Por razones de espacio se publicarán las colaboraciones solidistas. Este número corresponde al último de la suscripción 1968. A partir del próximo éstas deberán ser renovadas.

Deseamos Canje
Exchange Desired

Nueva Dirección: Casilla 2454 La Cruz de Carrasco - Montevideo, Uruguay

Librería HORIZONTES

EN VENTA:

- LA GUERRA DE GUERRILLAS — ERNESTO "CHE" GUEVARA
con introducción y bibliografía por Abraham Guillén
- CAMILO TORRES — OBRAS ESCOGIDAS
- Pbro. JUAN CARLOS ZAFFARONI — TRES CONFERENCIAS
- Pbro. JUAN CARLOS ZAFFARONI —
SACERDOCIO Y REVOLUCION Y AMERICA LATINA

EN PREPARACION:

- ABRAHAM GUILLEN — ESTRATEGIA DE LA GUERRILLA URBANA
6ta. edición revisada y notablemente ampliada
- Dr. FRANCISCO DEL CAMPO — MODOS DE ADQUIRIR EL
DOMINIO

EDICIONES PROVINCIAS UNIDAS

además las obras que Ud. necesita sobre:

- POLITICA
- AUTORES NACIONALES
- HISTORIA
- TEMAS AMERICANOS

TRISTAN NARVAJA 1544

a una cuadra de la Universidad

Teléf. 40 28 76

abierto hasta las 23 hs.